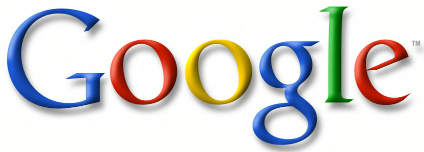


This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

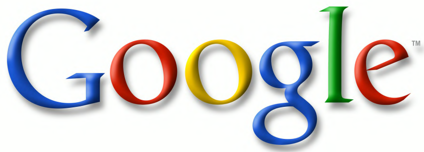
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at http://books.google.com/



A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.
+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.
+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.
+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

LES

BEAUX-ARTS

DANS LES DEUX MONDES

EN 1855

PAR M. E.-J. DELÉCLUZE

Voir le jugement de Ste Beuve sur Delécluze cité en entier. Burty maîtres et petits maîtres page 24[illegible]

Architecture
Sculpture. — Peinture
Gravure

PARIS

CHARPENTIER ET Cie, LIBRAIRES-ÉDITEURS

28, QUAI DU LOUVRE

DEPARTMENT OF
THE HISTORY OF ART
OXFORD



LES BEAUX-ARTS

EN 1888

CORBEIL, TYPOGR. ET STÉRÉOT. DE CRÉTÉ.

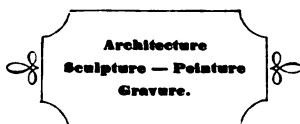
LES

BEAUX-ARTS

DANS LES DEUX MONDES

EN 1855

PAR M. E. J. DELÉCLUZE



PARIS

CHARPENTIER, LIBRAIRE-ÉDITEUR

39, RUE DE L'UNIVERSITÉ

—

1856

AVANT-PROPOS

L'idée première des Expositions universelles n'est rien moins que nouvelle; elle se perd dans la nuit des temps avec l'institution des jeux Olympiques, Pythiques et Néméens, qui se rattachent aux noms d'Hercule, de Thésée et de Castor et Pollux à qui l'on en attribue l'invention. Ces jeux, dès leur origine, eurent pour objet de rendre les habitants des diverses parties de la Grèce aptes à combattre pour défendre le pays. Mais à cette intention, déjà si généreuse, s'en joignit une dont la portée morale était de la plus haute importance. Les fondateurs de ces jeux voulurent que toutes les peuplades dont l'ensemble constituait la Grèce, concourussent à l'accomplissement de ces solennités; et en effet l'idée de ces fêtes, fortement imprimée dans l'esprit des Grecs par les traditions religieuses et un long usage, s'y est conservée pendant un grand nombre de siècles. Or le but moral de ces réunions à époques fixes, soit à Olympie ou à Corinthe, était d'adoucir les mœurs des diverses peuplades helléniques si disposées à se faire des guerres à outrance, en les amenant peu à peu à se voir, à participer aux mêmes fêtes, et enfin à abjurer les haines féroces qui les divisaient. Tel fut le premier effort tenté pour préparer les hommes à recevoir les bienfaits d'une civilisation plus humaine et plus douce.

Cette noble et grande idée de faire pressentir à des peuplades presque sauvages encore, qu'au fond du cœur de tous les hommes il y a quelque chose de commun et de fraternel; ce généreux espoir que l'on eut d'user peu à peu les aspérités des

habitants de la Grèce par leur frottement au milieu de fêtes universelles, étaient consacrés et affermis par une loi généralement observée qui ordonnait que pendant les jours consacrés à la célébration des jeux, une trêve générale suspendrait les inimitiés et les combats qui ensanglantaient la Grèce divisée.

Il faut l'avouer : cette trêve, quoique renouvelée pendant des siècles, et bien que Lycurgue se soit efforcé de la perpétuer et d'en faire fructifier l'usage, il y a maintenant deux mille sept cents ans, a produit bien peu d'effet; mais quelle qu'ait été son insuffisance, on doit savoir gré au législateur qui a régularisé cette institution et reconnaître que l'une des idées les plus humaines est née dans cette Grèce antique qu'en fils ingrats nous répudions trop souvent aujourd'hui.

L'idée de cette trêve, on la voit renaître dans l'Europe chrétienne en 1033; et il faut dire à l'honneur de la France que c'est dans son sein et grâce au zèle des évêques d'Arles et de Lyon à cette époque, que fut promulguée la *Trêve de Dieu* dont l'intention si noble et si charitable n'apaisa pas plus cependant les dissensions et les meurtres qui se commettaient dans l'Europe chrétienne, que la *Trêve de Lycurgue* n'en avait arrêté le cours en Grèce, vingt siècles auparavant.

L'expiation, le sacrifice sanglant, la guerre, en un mot, serait-elle, ainsi que l'ont pensé quelques philosophes, un tribut inévitable que l'homme dût payer pour se racheter de ses fautes? On serait tenté de le croire, lorsqu'on repasse dans son esprit, ces tentatives infructueuses de trêves faites au temps de Lycurgue et sous le pontificat de Léon IX. On est même en quelque sorte forcé de reconnaître ce malheur de la guerre comme un attribut de l'humanité, en voyant dans l'histoire cette suite non interrompue de guerres, depuis les divisions entre le Sacerdoce et l'Empire qui ont ensanglanté le monde chrétien pendant trois siècles, jusqu'à celles de notre temps durant lesquelles tant d'hommes de toutes les parties de l'Europe ont péri.

Naguère trente-cinq ans de paix, en faisant naître une foule de relations internationales en Europe, ont ramené les esprits à ces idées de trêves, à l'espoir d'une paix durable même fondée sur les avantages moraux et matériels qui résultent des rapports que les nations établissent entre elles. En effet,

depuis 1815, ces haines irréfléchies et brutales qui divisaient autrefois les nations de l'Europe, se sont successivement éteintes. Les guerres, en mélangeant les peuples, leur ont appris que la bravoure est une qualité commune à toute la famille européenne ; les langues diverses étudiées avec plus de soin, ont non-seulement cessé d'être une barrière qui séparât les esprits, mais sont devenues, au contraire, un mode de rapprochement pour les intelligences.

Le pas que le monde civilisé a fait depuis Lycurgue n'est pas grand, on doit l'avouer : cependant les idées de paix générale se sont régularisées et agrandies; et la meilleure preuve que l'on en puisse donner, résulte des Expositions universelles de Londres, de Dublin, et de celle qui est ouverte à Paris. Il est bien difficile de prévoir si ces généreuses tentatives faites aujourd'hui pour convertir définitivement les jalousies des peuples en une émulation noble et utile, auront des résultats plus heureux, et surtout plus durables, que dans l'antiquité et au moyen âge; mais quelle que soit la destinée réservée à cette dernière institution, l'idée en est grande et peut produire de bons effets, puisqu'elle renouvelle, ranime et entretient une tradition de la plus haute antiquité qui tend à répandre la civilisation d'une manière égale dans le monde et à y établir la paix.

Les objets admis à l'Exposition universelle étaient de trois espèces et placés dans trois édifices séparés : Ceux qui se rattachent aux Beaux-Arts; les produits de l'Industrie; puis les Machines destinées au perfectionnement de la fabrication, et aux améliorations physiques de tous genres.

Le livre que j'offre au public ne traite que des *Beaux-Arts* dont je me suis proposé de suivre la marche pendant les cinquante années qui viennent de s'écouler, et d'indiquer l'état actuel, dans les deux mondes. Quoique témoin, durant ce demi-siècle, des vicissitudes que les arts ont éprouvées, il ne fallait rien moins cependant qu'une *Exposition universelle* aussi riche que celle que nous avons vue, pour être à même de comparer et d'apprécier tant d'ouvrages conçus et exécutés à des époques différentes, et sous l'influence de goûts si souvent contraires. Malgré les difficultés sans nombre qui semblaient rendre l'accomplissement de cette tâche impossible,

rien n'a pu ralentir notre zèle, et il nous a semblé que si nous ne profitions pas d'une *Exposition universelle* où toutes les nuances du goût pendant un demi-siècle étaient si distinctement représentées, nous nous rendrions coupable d'avoir manqué une occasion, peut-être unique, de tracer l'histoire d'une époque curieuse et importante des arts.

Une assez grande partie de notre travail, celle où il est traité de la *Peinture*, a été insérée dans le *Journal des Débats*, et est déjà connue d'une portion du public qui, si nous ne nous abusons, l'a accueillie avec bienveillance. Les convenances du journal n'ont pas permis de poursuivre l'impression de ces examens au delà du terme de l'Exposition; mais nous les avons achevés, et ce complément, inédit jusqu'à ce moment, occupe à peu près le dernier tiers de ce volume. A la suite des examens critiques des ouvrages de peinture, on trouvera donc ceux que nous avons continués sur la *Sculpture*, sur la *Gravure*, y compris la Gravure sur bois et la Lithographie, et sur l'*Architecture*.

Conformément au livret de l'Exposition universelle, nous avons suivi l'ordre alphabétique dans lequel sont rangées les nations qui ont pris part à ce grand concours.

Si quelques lecteurs trouvaient notre titre : *les Beaux-Arts dans les deux mondes*, trop fastueux, qu'ils nous pardonnent cette emphase involontaire. Déjà plusieurs critiques, en livrant au public leur travail sur l'*Exposition universelle*, se sont naturellement emparés de titres plus simples que nous aurions préférés. Le temps que nous avons employé à compléter nos examens nous a privé de cet avantage; mais en dernière analyse, les *Artistes des deux mondes* ayant pris part au grand concours universel qui vient d'avoir lieu, si notre titre n'est pas assez modeste, au moins ne manque-t-il pas de précision.

TABLE DES MATIÈRES

PEINTURE

SCULPTURE

GRAVURE

ARCHITECTURE

FIN DE LA TABLE.

CORBEIL, typ. et stéréotyp. de CRÉTÉ.

LES BEAUX-ARTS

EN 1855

CHAPITRE PREMIER

DE LA PEINTURE EN EUROPE

Personne n'ignore aujourd'hui que l'introduction du style archaïque, adopté par les artistes de l'Europe et suivi depuis 1775, est due à quelques esprits supérieurs de l'Allemagne. Vers cette époque, les travaux philologiques, archéologiques et artistiques, poursuivis avec ardeur par Heyne, Winckelmann, Lessing, Gessner et R. Mengs, déterminèrent dans les arts une révolution qui rendit aux ouvrages de l'antiquité une fleur de jeunesse, une espèce de parfum qui enivra toute l'Europe. Toutefois cette renaissance de l'art antique, circonscrite jusque-là dans les bornes d'une pure théorie, avait besoin, pour recevoir une large application et devenir utile, d'être soumise à la pratique par un artiste habile. Celui qui se présenta et qui consacra les premières années de sa jeunesse et sa virilité à la réalisation du problème que les savants avaient proposé, est Louis David, dont la nombreuse école se com-

1

posait non-seulement d'élèves français, mais de ceux qui vinrent de toutes les parties de l'Europe pour recevoir les leçons et se pénétrer des principes de ce maître. Vers 1800 on voyait dans son atelier Kraft le Suédois, Skwekle et Tieck, l'un Allemand, l'autre Prussien, ainsi que deux peintres espagnols, Apparicio et Madrazzo, et le sculpteur Alvarez, qui se sont fait un nom dans leur pays en y reportant les principes qu'ils avaient puisés à l'école du maître français. Serangeli de Milan, Bartolini le sculpteur florentin étaient aussi des élèves distingués de David, et parmi les Belges on compte Odewaere, Navetz, Pœlinck, Moll, Stapleaux et Madou. Ceux qui viennent d'être nommés, sans tenir compte de beaucoup d'autres dont les noms sont moins célèbres, ont concouru à répandre dans les différents pays de l'Europe les principes que David professait en enseignant son art.

Aujourd'hui que non-seulement chaque nation, mais le plus mince individu ne veut rien céder de ce qu'il appelle son originalité; dans ce temps où les prétentions au génie sont si exorbitantes que nul apprenti sculpteur ou peintre ne veut avouer un maître, on est naturellement porté à rejeter toute idée d'une école qui, comme celle de David, est devenue européenne. Aussi ne nous engagerons-nous pas dans une discussion sur les avantages et les inconvénients d'un système d'enseignement qui tend à établir une unité de principes généralement adoptés; nous signalerons seulement ce fait comme ayant eu lieu dans presque toutes les parties de l'Europe depuis 1789 jusqu'en 1816.

Nous croyons donc pouvoir avancer qu'à l'exception des artistes de la Grande-Bretagne dont les ouvrages sont marqués d'un cachet particulier, tous ceux des autres pays qui forment notre continent relèvent d'une manière plus ou moins sensible de l'école de Louis David.

On doit tenir compte cependant de quelques efforts tentés en Prusse et en Bavière pour rendre à l'art en ces

pays quelque chose de sa saveur locale. Vers 1814, à la suite de l'élan guerrier et religieux de l'Allemagne, il s'opéra une modification sensible dans la manière de traiter les arts en ces pays. Les sujets tirés de l'histoire nationale et des livres sacrés furent choisis de préférence à tous les autres, et les études furent portées avec ardeur par les littérateurs sur les vieux poëtes et écrivains de l'Allemagne, par les artistes sur les œuvres des premiers peintres de l'école allemande, les Wilhem Meister, les Van Eyck, les Hemling. Aux ouvrages de l'antiquité on substitua tout à coup, comme objets d'étude, les productions des artistes des temps gothiques, et MM. Overbeck et Cornélius, ainsi que M. Kaulbach, sont ceux qui ont donné le plus d'importance à cette nouvelle modification de l'art dont nous aurons à nous occuper bientôt en examinant les productions des deux derniers artistes nommés qui ont envoyé des ouvrages à l'Exposition universelle.

Cette demi-renaissance de l'art tel qu'on l'exerçait au moyen âge a passé de l'Allemagne en France, mais sans y obtenir de succès. Les ouvrages de sculpture et de peinture conçus et exécutés dans cet esprit par nos artistes n'ont offert que des imitations ou plutôt des pastiches auxquels le public français n'a guère porté d'attention et encore moins d'intérêt ; aussi cette fureur de peinture gothique n'a-t-elle pas eu chez nous plus de durée que la mode d'un vêtement.

Vers l'époque à laquelle cette fantaisie rétroactive était dans toute son effervescence, un goût absolument opposé se développa et fit de rapides progrès. Tandis que les imitateurs maladroits de Fra Angelico da Fiesole faisaient des efforts intempestifs pour rendre les formes et les contours de leurs personnages bien durs et bien secs, et qu'ils affectaient de faire des carnations incolores et de violer toutes les lois de la perspective linéaire et aérienne, des novateurs d'une autre espèce imaginèrent de mettre la forme et par conséquent le modelé de côté, ne se sou-

ciant plus de présenter et d'exprimer leur pensée qu'à l'aide du coloris. Cette école dite romantique, qui a eu pour résultat de favoriser la médiocrité en mettant l'exécution de la peinture à la portée des plus minces talents, a cependant donné naissance à quelques ouvrages dont le mérite est incontestable, et nous en trouverons quelques exemples à citer parmi les productions de M. Eugène Delacroix.

Ce système de peinture ne paraît avoir séduit ni les Allemands ni les Anglais, car aucun des ouvrages exposés par les peintres de ces deux nations n'y fait même penser; tandis que quelques paysagistes italiens semblent avoir un certain goût pour cette peinture qui devient facilement des *tartouillades*.

Après l'exil de David, vers 1820, lorsqu'on rompit la digue que cet artiste opposait par son talent à l'invasion des goûts bizarres, il arriva que dans le même moment où les uns se lançaient à corps perdu dans le style gothique, les autres dans le romantisme byronien, une troisième phalange se prit d'une passion furieuse pour les bergeries théâtrales de Watteau et les scènes plus que galantes de son successeur Boucher. Du milieu de la tourbe de ceux qui n'ont fait que de faibles imitations des peintures du temps de la Régence, et de Louis XV, est sorti un homme fort, M. Meissonnier, dont le talent et l'originalité sont incontestables.

En observant avec attention l'ensemble des peintures de l'Exposition universelle, dont l'exécution remonte pour quelques-unes à l'Empire et même au Consulat, on s'aperçoit que le style en devient moins élevé et moins sévère à mesure que les ouvrages sont plus modernes. Les scènes contemporaines se multiplient, mais, quelque graves qu'en soient les sujets, il faut une puissance peu commune de talent pour imprimer un grand caractère à des personnages que l'on a vus et à qui l'on a parlé. Or cette puissance que Gros a eue, peu d'hommes l'ont possédée depuis lui.

Les sujets anecdotiques abondent, et ce genre est cultivé généralement, car on en trouve dans toutes les parties de l'Exposition universelle, et même de fort bons. La Suisse, la Belgique, l'Autriche, l'Angleterre et l'Espagne, ainsi que la France, sont riches de cette sorte de tableaux.

En général, tout ce qui est préparé par les artistes pour plaire aux yeux et amuser le spectateur est ce que l'ensemble du public préfère aujourd'hui. Quant à ce qui exige la plus simple érudition, à ce qui force l'esprit à s'élever au-dessus de l'atmosphère commune, en un mot à tout ce qui arrache l'âme à cette quiétude du promeneur qui ne veut dépenser qu'un peu de curiosité, l'effet en est perdu pour la plupart des gens.

Les tableaux de genre, les scènes familières, graves, comiques et galantes, auxquelles il faut adjoindre les portraits, voilà ce qui commande l'attention du public pris en masse. Aussi les artistes qui s'exercent dans ces modes vont-ils se multipliant chaque année; en un mot, les peintres légers, coquets et fort habiles, abondent de nos jours.

Parmi les causes secondaires qui ont entraîné tant de nos peintres dans cette route subalterne, il en est une qu'il faut signaler. Depuis plusieurs années, l'usage des exhibitions pour lesquelles on paye un prix d'entrée, au moins à certains jours, a singulièrement contribué à enlever aux *Expositions*, telles qu'elles avaient lieu anciennement au Louvre, ce caractère solennel et libéral qui les distinguait. Peu à peu le public, qui se composait originairement de toutes les classes de la société, s'est trouvé restreint à un groupe d'amateurs la plupart opulents, qui naturellement ont imposé leurs goûts et leurs fantaisies même, aux artistes qu'ils récompensent d'autant plus largement que leurs désirs ont été plus complétement satisfaits. Or, comme je l'ai fait observer déjà plus d'une fois, ce ne sont jamais les scènes

familières et humbles, telles que les intérieurs de ménages pauvres, d'habitations d'artisans, et les détails d'une écurie ou d'une crèche qui attirent l'attention et excitent l'intérêt des pauvres gens qui vivent journellement au milieu de ces misères; ce qui les frappe, ce qui les attire aux Expositions, ce sont au contraire les peintures représentant des sujets qui réveillent de grands souvenirs religieux ou historiques, sujets présents à la mémoire de tous, dont on a bercé leur enfance, qu'ils comprennent sans efforts, et dont le grand mérite pour eux est de les arracher à la vie réelle et de laisser à leur imagination la liberté de s'agiter momentanément dans une sphère d'idées plus élevées et surtout bien différentes de celles qui les assiégent habituellement.

Maintenant pénétrez dans le for intérieur d'un amateur opulent, dont la tête a été bourrelée pendant une partie du jour d'affaires de Bourse, à qui il ne manque assez souvent, devant le repas somptueux qu'on lui sert, que l'appétit indispensable pour y faire honneur; dont les appartements et les meubles préparés pour favoriser le repos et même la mollesse, brillent de tout l'éclat du luxe moderne; ajoutez à ces délices matérielles la lassitude d'esprit causée par les lectures de toute espèce, par les visites de tous les pays et de tous les musées de l'Europe; puis voyez encore ce richard tant soit peu blasé par la fréquence des représentations théâtrales et lyriques, qui passe des émotions du jeu à celles des fêtes nocturnes où l'élégance des vêtements et des manières est poussée jusqu'à la folie, et vous aurez le secret des goûts de la plupart des riches amateurs. Ce sont surtout des contrastes à leur vie habituelle qu'ils recherchent; et si, de leur côté, les classes qui vivent humblement préfèrent les tableaux dont les sujets relèvent l'humanité à leurs propres yeux, par suite d'une disposition contraire, mais tout à fait analogue, les petits Salomons de nos jours qui, dans leur dédain superbe, ont tâté de tout, « du cèdre

jusqu'à l'herbe, » finissent par préférer ce qui est ordinaire, commun même, et font comme les seigneurs de l'ancienne cour qui allaient manger du *miroton* à la guinguette pour se délasser des coulis délicats de leurs cuisiniers. En effet, sur le nombre des amateurs de nos jours, la plupart préféreraient le *Pouilleux* de Murillo à la *sainte Anne* de Léonard de Vinci, si ces chefs-d'œuvre étaient à vendre, et par les prix fous que l'on met aux peintures de genre, tant anciennes que modernes, et aux tableaux pornographiques de Boucher, on peut facilement juger du goût qui domine, et vers lequel l'appât du gain entraîne les artistes.

Pour me résumer, après avoir étudié attentivement déjà l'ensemble de l'Exposition universelle des peintures des vingt-cinq nations concurrentes, je dirai que, sauf quelques exceptions dont j'aurai soin de tenir compte, les compositions de haut style et où le nu domine, assez peu nombreuses, sont dues à des artistes dont les plus jeunes ont dépassé cinquante ans.

Viennent ensuite les tableaux anecdotiques et de sujets contemporains dont le goût s'est répandu non-seulement en France, mais dans toute l'Europe depuis l'apparition du tableau de *la Peste de Jaffa* par Gros (1806). Ce genre, qui exige des études moins sévères, qui flatte d'ailleurs la curiosité et l'amour-propre des nations, a été cultivé depuis plus de trente ans avec supériorité dans toute l'Europe, et particulièrement en France, où cependant on n'a pas cessé de cultiver la grande peinture. Mais on peut avancer, je crois, sans crainte d'être démenti, que c'est par ce mode de l'art, les sujets anecdotiques et contemporains, que brillent les écoles étrangères à la nôtre, et en particulier celles de la Belgique et de la Grande-Bretagne.

Depuis quarante ans, la pratique de la peinture n'a pas cessé de faire des progrès remarquables dans toute l'Europe; mais malgré les nobles efforts tentés et poursuivis

avec ardeur en France, en Bavière et en Prusse pour relever l'essence poétique de l'art, le style propre aux compositions anecdotiques et contemporaines, où le luxe frivole des accessoires envahit la place que la représentation de l'homme devrait occuper, a fait baisser sensiblement le niveau de la peinture.

De ce point déjà inférieur on est facilement tombé à la peinture de genre, plus subalterne encore, et c'est là où toutes les nations de l'Europe en sont arrivées aujourd'hui. On a même enchéri sur ce dernier mode, au moins en France, en y mêlant quelques grains de pornographie extraits des compositions de Watteau et de Boucher, et même de Baudoin.

Quant au caractère des études et de l'exécution des différentes écoles en présence à Paris, il relève évidemment de l'école archaïque dont les fondements ont été jetés en Allemagne, il y a plus de soixante ans, par Lessing, Heyne et Winckelmann, et à laquelle Louis David a donné la vie par la pratique. Certes il y a des différences très-sensibles entre les peintures faites en Autriche, en Prusse, en Bavière, en Belgique, en Espagne et en France; mais pour un œil exercé depuis longtemps, pour celui qui a pu suivre pendant plus de cinquante ans les vicissitudes de l'art de peindre en Europe, il est impossible de ne pas suivre la marche constante de l'archaïsme généralement adopté en Europe depuis 1775, et qu'on suit encore sans qu'on s'en doute, comme un bateau obéit à l'impulsion qui lui est donnée par le courant d'un fleuve puissant.

La Grande-Bretagne, nous l'avons déjà dit, a son caractère propre : en théorie elle n'admet pas ce que nous appelons la peinture *historique* ou *de haut style,* et ne demande que des tableaux de scènes familières tirées soit de la cour de la reine Élisabeth ou de la reine Victoria, soit mieux encore du roman de *Tristram Shandy*. En Angleterre, l'art de la peinture, sans tutelle de la part du

gouvernement, ne se soutient que par la libéralité des amateurs; aussi *le genre* est-il le mode qui domine et à la perfection duquel tous les artistes de ce pays tendent invariablement. Quant au système d'archaïsme auquel nous obéissons tous encore sur le continent, les Anglais y sont restés complétement étrangers; et quant à leurs peintres, au moins, on peut toujours leur appliquer ces paroles de Virgile : *Et penitus toto divisos orbe Britannos.*

Pour n'omettre aucune des distinctions propres à chaque nation, nous ajouterons que l'archaïsme de l'école de David, généralement suivi en Europe jusqu'en 1815, a subi une modification importante à cette époque en Allemagne. A l'étude de l'antiquité païenne que l'on avait suivie scrupuleusement jusque-là, on substitua en Prusse, en Autriche et en Bavière celle des antiquités du moyen âge, en sorte que l'art gothique détrôna tout à coup l'art grec; aussi aurons-nous l'occasion de signaler quelques ouvrages étrangers où l'on retrouve les traces de cette modification du style archaïque.

Mais de toutes les résolutions prises pour rejeter l'archaïsme de côté, la plus tranchante est celle des peintres dits *romantiques*. Vers 1825, cette école, si toutefois on peut lui donner ce titre, s'est à peu près résumée en un seul homme dont l'idée dominante, en traitant cependant des sujets graves et élevés, a été depuis vingt ans de ne parler et de ne chercher à émouvoir qu'avec le secours du coloris, abstraction faite de la forme. Ce genre de peinture, dont on chercherait vainement l'analogue dans les galeries, a cependant trouvé des admirateurs sincères; mais s'il a réussi à l'artiste qui en fut le promoteur, il faut avouer que, semblable en ce cas au moins à Michel-Ange armé d'une théorie et d'une pratique exclusivement bonnes pour lui, l'auteur de *Médée*, M. E. Delacroix, n'a fait éclore que de bien tristes imitateurs.

En somme, et malgré les résultats très-variés de l'imagination des peintres de toutes les nations, les principes

d'exécution, de composition même, généralement suivis encore aujourd'hui, relèvent des études et du goût qui ont été adoptés vers le milieu du siècle dernier en France, en Italie et bientôt après dans toute l'Europe. De cette nombreuse famille se détachent seulement les Anglais, chez lesquels l'art s'est formé, comme leur langue, par couches venant de toutes les nations continentales, puis le Français déjà désigné, M. E. Delacroix, qui a assez présumé de sa force pour se présenter seul, sans précurseur, dans la carrière de l'art de la peinture.

Toutefois, la plupart des premiers artistes français sont demeurés fidèles au culte de la peinture de haut style, et M. Ingres en est resté le plus ancien et le plus puissant soutien.

Après avoir jeté un coup d'œil rapide sur l'état et la tendance des différentes écoles en général, étudions maintenant leurs travaux en particulier.

CHAPITRE II. — AUTRICHE.

MM. C. Blaas, E. Engert, F. Steinle, Bertini, Hayez, Kupelwieser, Waldmüller, A. Inganni, Induno, Fischbach, Hausch, Haushofer, J. Heik, Van Haanan.

Dans la galerie portant les armes de l'Autriche sont réunis les ouvrages des peintres nés autrichiens et ceux des artistes italiens appartenant au royaume lombardo-vénitien. J'avouerai franchement que si l'on remarque quelques morceaux traités avec talent dans cette partie de l'Exposition, ce n'est pas par l'originalité qu'ils brillent. *Le Charlemagne visitant une école de garçons*, de M. C. Blaas, professeur à Vienne, est un sujet assez insignifiant en lui-même, et on est en droit de regretter que

l'auteur ne l'ait pas relevé par un style plus sévère et rendu piquant par une exécution vive et originale. Un autre tableau historique de M. E. Engert, directeur de l'Académie à Prague, pèche également par la composition, le style et le coloris. L'auteur a représenté de grandeur naturelle *les Enfants du roi Manfred*, que l'on arrête après la bataille de Bénévent. La pantomime en est exagérée, théâtrale, et la manière dont le tableau est dessiné et peint est loin de compenser ce défaut. Il y a une *Ève* de M. F. Steinle, de Vienne, dont la composition peut être taxée de bizarrerie, mais qui ne manque pas d'une certaine largeur qui fixe l'attention. Ève, accroupie nonchalamment sous un arbre, écoute les paroles dangereuses du diable qui se trouve là, on ne sait pourquoi, sous la forme d'un petit amour ou génie du mal, qui remplace le vieux serpent biblique. Tels sont jusqu'ici, en attendant peut-être de nouveaux envois, les essais de grande peinture venus d'Autriche.

Deux Italiens ont été plus heureux en ce genre, comme le prouvent les ouvrages de MM. Bertini, de Milan, et Hayez de Venise. Le premier a peint avec charme et non sans science, une figure de femme endormie près de laquelle est un homme armé d'un poignard. La disposition linéaire de ce groupe est heureuse, le coloris et le modelé en sont très-agréables à l'œil, mais rien dans l'ensemble du tableau ne caractérise le sujet, tiré, dit-on, du poëme de *Parisina*.

Quant à M. Hayez, Vénitien de nation, mais ayant fondé sa réputation à Milan, on voit de lui deux ouvrages fort distingués. Le sujet de l'un se compose de deux dames vénitiennes vivement animées par la jalousie près d'un noble vénitien vêtu de sa grande simarre et qui paraît inquiet de ce qui se passe derrière lui. Cette scène anecdotique, ou peut-être tirée de quelque roman, est traitée avec beaucoup de talent; et à cela près des têtes des trois personnages qui sont trop petites, l'ensemble de l'exécu-

tion du tableau fait beaucoup d'honneur à M. Hayez. Toutefois je préfère encore le portrait jusqu'aux genoux qu'il a peint d'après lui-même; le dessin en est ferme, le coloris très-vrai et la physionomie est saisie avec beaucoup de finesse.

En ajoutant aux ouvrages déjà signalés *l'Assomption de la Vierge*, grand tableau de M. le professeur Kupelwieser, où l'on voudrait trouver plus de verve et d'originalité d'exécution, on a à peu près la liste de tous les ouvrages de peinture grave venus d'Autriche.

Mais dans ce pays, comme par toute l'Europe, la verve des peintres d'histoire s'éteint de jour en jour, tandis que celle des artistes qui traitent le genre et le paysage s'anime incessamment. On verra avec quelque intérêt *le Dimanche des Rameaux, le Conscrit prenant congé de ses parents, la Fête de Noël*, et d'autres scènes de famille bien composées, par M. Waldmüller, professeur à Vienne, mais où le pinceau manque de légèreté, de finesse, et le coloris d'éclat.

Que les tableaux de genre se multiplient dans le nord de l'Europe, on doit s'y attendre, c'est un fruit naturel à ces climats; mais il faut remarquer que cette espèce de production se propage dans les pays pour lesquels elle a été exotique si longtemps. Ainsi en Italie, si l'on excepte le lourd et monotone Bassano, qui en plein seizième siècle, à la barbe de Titien et de Michel-Ange, s'est avisé de choisir de vieux chaudrons, des pots égueulés et d'horribles vachères pour en faire le sujet constant de ses peintures, personne avant et même après lui n'a traité ce genre en Italie. Pour se décider à substituer à la peinture des héros de l'antiquité ou des saints du paradis celle de l'homme en pantoufles, en bonnet de coton et passant ses soirées devant le feu afin d'éviter le vent, la pluie et la neige, il faut être amené là nécessairement par le genre de civilisation matérielle qui résulte de la rigueur du climat, et plus particulièrement encore par la suppression

des images dans les temples, comme cela a lieu dans les pays protestants. Cependant l'Italie, qui n'a aucun de ces désavantages, qui semble même posséder pour l'en garantir les grandes traditions de la peinture élevée née chez elle, au lieu de les suivre, se met à la remorque des nations de l'Occident et du Nord. On sait la fureur avec laquelle les romanciers italiens ont imité Walter Scott, il y a vingt ans; or il arrive cette année que l'Exposition nous présente des tableaux de genre faits à Milan qui rivalisent de finesse et d'originalité avec ceux des Anglais.

Je signalerai seulement *la Fête nuptiale aux environs de Brescia*, scène gracieuse de M. A. Inganni; mais je dirigerai particulièrement l'attention des connaisseurs sur les compositions de M. Induno, natif de Milan, comme l'artiste qui précède. Si j'avais eu l'occasion de voir les ouvrages de M. Induno sans connaître son nom et son pays, je les aurais crus d'un peintre anglais disciple plutôt qu'imitateur d'Hogarth, car il n'est pas jusqu'à la touche et au coloris du Milanais qui ne rappellent la manière du fameux peintre satirique de la Grande-Bretagne. Les personnages des scènes de notre habile Milanais sont aussi fort laids, comme ceux de l'Anglais, et touchent en général à la caricature; mais elles brillent également par une énergie et une vérité d'expression qui en font le véritable mérite et tout le charme. Il y a un pauvre et bien vieux *Joueur de violon* des rues, qui n'est sans doute qu'un fidèle portrait en pied, mais dont la grimace est d'une vérité incroyable. *Les Pêcheurs* et *les Contrebandiers* sont excellents, ainsi que *le Vieux Troupier* qui porte sa soupe; mais l'art du peintre comique s'élève à toute sa puissance dans *les Musiciens grotesques* : le vieux qui souffle péniblement dans je ne sais plus quel instrument à vent est fort bon, et la physionomie du jeune homme qui l'écoute en se moquant de lui est un petit chef-d'œuvre d'expression et de franche et bonne peinture. Il y a sans doute bien loin de cette poétique pittoresque à celle qui animait les productions

de Léonard de Vinci et de Luini dans cette même ville de Milan; mais telle est la marche du progrès dans les affaires de ce bas monde, ce sont les petites choses qui se perfectionnent, tandis que les grandes tombent en désuétude.

Après les ouvrages de MM. Hayez et Induno, ce qui se recommande le plus à l'attention du public dans la galerie autrichienne, ce sont des paysages, *le Soleil couchant* de M. Fischbach, les *Alpes autrichiennes* de M. A. Hausch, qui sont traités avec talent. M. M. Haushofer s'est montré dessinateur habile, mérite rare parmi les paysagistes modernes, dans sa *Vue de l'Eibsen*. L'aspect en est triste quant au coloris, mais ce défaut résulte sans doute de la nature du pays que l'artiste avait à représenter. Les connaisseurs verront encore avec plaisir une *Vue de Hochswaben* en Styrie, sévère, triste même d'aspect, mais que l'auteur, M. J. Heike, a dessinée et peinte avec beaucoup de finesse.

Il y a encore du talent dans un *Effet d'hiver*, au milieu d'une forêt de Hongrie, par M. Van Haanan; mais quelle nature triste pour être reproduite en peinture, et comment ne se pas contenter de la triste réalité?



CHAPITRE III. — BADE ET NASSAU.

M. L. Knaus.

Dans ces pays, la peinture de haut style ne paraît pas être cultivée avec grand empressement. *Deux Anges gardiens* de mademoiselle M. Ellendrieder, et une *Médée* de M. J. Grund, sont les seuls essais en ce genre que l'on voie à l'Exposition. Les artistes de ces duchés, entraînés par le goût général, se livrent plus particulièrement à la peinture de genre et au paysage. La *Ville du Neckar*, et

les différents *aspects d'Heidelberg* ont été traités avec talent par M. B. Fries ; *le Château de Gottlieben*, sur le lac de Constance, fait honneur au pinceau de M. J. Mosbrugger, et l'on regarde avec curiosité et intérêt le phénomène des *hautes montagnes de la Laponie*, éclairées du soleil de minuit dont, je le suppose au moins, M. G. Saal nous a donné une représentation fidèle.

L'artiste le plus distingué du duché de Nassau est M. L. Knaus, élève de l'Académie de Dusseldorf, et peintre de genre, égal, sinon supérieur, à M. Induno de Milan. On voit trois tableaux de lui : *Le Matin*, après une fête de village ; *un Incendie* et *un Campement de bohémiens dans une forêt*. Tous ces ouvrages sont composés de la manière la plus vraie et la plus spirituelle ; cependant les bohémiens méritent la palme. La troupe de ces aventuriers se compose d'un homme, de plusieurs femmes dont la plus vieille, horrible de laideur, montre son passe-port à un vieux garde champêtre dont l'air important en regardant le papier est d'un excellent comique. Sous la feuillée est une jeune bohémienne qui se moque du garde en se peignant, et dans le lointain on aperçoit des paysans inquiets de la présence de vagabonds dans le pays et attendant avec inquiétude la décision du magistrat forestier.

Tout ce petit drame est résumé par une scène accessoire qui se passe sur le devant du tableau. Près du jeune bohémien, héros de la troupe, est un singe, dont les habits sont aussi déguenillés que ceux de son maître ; ainsi que toute la troupe, le magot est tenu en respect par un petit roquet ébouriffé, qui abuse envers le singe de la supériorité passagère que lui donne la présence de son maître examinant le passe-port. Tout cela est très-spirituellement composé, et peint avec verve et talent. Le coloris même, quoique un peu roux, est cependant d'une bonne qualité, et dans l'ensemble de l'exécution de cet ouvrage il y a quelque chose qui sent le maître.

CHAPITRE IV. — BAVIÈRE.

MM. Heinlein, F. Müller, Zwangauer, R. Zimmermann et F. Kaulbach.

Ceux qui ont visité Munich et toutes les espèces de musées que cette ville renferme, ceux même qui n'ont connaissance des nombreuses peintures dont ses édifices sont décorés que par les descriptions que l'on en a faites, éprouveront sans doute quelque étonnement en voyant le petit nombre de tableaux envoyés de la Bavière à Paris. Ce fait nous paraît avoir deux causes principales : l'emploi que l'on a fait à Munich de la peinture murale irrévocablement attachée aux édifices, et, d'autre part, l'usage qu'ont pris les peintres modernes les plus célèbres de l'Allemagne de faire peindre tant bien que mal par des praticiens, leurs compositions dessinées, leurs cartons, à la perfection desquels ils attachent exclusivement leur attention. Cette méthode de traiter abstraitement l'art de la peinture, fait étrange en lui-même, explique comment, malgré les éloges souvent excessifs que quelques écrivains ont faits de l'art en Allemagne, on est cependant resté dans le doute à ce sujet, faute d'avoir sous les yeux les pièces du procès.

Forcés, quoiqu'à notre grand regret, de commettre peut-être une injustice en ne donnant une idée de l'état de la peinture en Bavière que d'après les tableaux qui se trouvent à l'Exposition universelle, nous accomplirons cependant cette tâche, quelque rigoureuse qu'elle nous paraisse.

Quant à des compositions de haut style, il n'y en a pas apparence, et le catalogue bavarois est presque entièrement rempli par des indications de tableaux telles que celles-ci : *Des chèvres*, *Portrait de chien*, *l'Antichambre de*

M. le bourguemestre, *Clair de lune*, *Scène du conte de Cendrillon*, *Entrepôt de gibier*, etc. Tous ces ouvrages ne sont certainement pas sans mérite, mais il est indispensable de relever des sujets si humbles par le charme de la composition, par la vigueur et l'éclat de l'exécution.

Il y a aussi plusieurs paysages, et nous avons remarqué un *Précipice du mont Calanda*, un peu sèchement peint, mais habilement dessiné par M. H. Heinlein ; un paysage d'un style élevé par M. F. Müller, qui, sans être imité du Poussin, rappelle sa grande manière. On regarde aussi, non sans plaisir, des *Cerfs se préparant au combat* pendant le coucher du soleil, tableau de M. Zwangauer, et le tableau habilement peint par M. R. Zimmermann, où il a représenté des *Voyageurs arrêtés devant une ferme* pendant l'hiver.

Mais ce qui pique le plus la curiosité dans la galerie bavaroise, ce sont les portraits de grandeur naturelle de deux dames et celui de Guillaume Kaulbach, président de l'Académie des Beaux-Arts à Munich, ouvrages de la main de Frédéric Kaulbach, frère du précédent. Ces trois portraits, celui de M. G. Kaulbach surtout, peuvent donner une idée de la manière de peindre d'un habile artiste bavarois. G. Kaulbach est représenté debout, vêtu de noir et tenant un crayon à la main. La physionomie intelligente de ce compositeur célèbre est rendue avec finesse, et le dessin ainsi que le modelé en sont exprimés avec science et délicatesse. En somme, l'aspect de ce portrait est très-satisfaisant ; mais il nous semble qu'il pèche essentiellement par le côté pittoresque, la vigueur du coloris et la franchise du pinceau. Cet ouvrage est plutôt lavé que peint, et les chairs n'ont pas cette solidité de ton si frappante dans les œuvres des grands coloristes italiens et même dans les peintures de Léonard de Vinci et de Raphaël, qui se sont particulièrement occupés de rendre la forme, comme paraît s'y appliquer M. F. Kaulbach.

Jusqu'ici la supériorité pour le portrait appartient à celui que M. Hayez a fait d'après lui-même et nous ne plaçons qu'après celui-ci les portraits de M. F. Kaulbach.

En somme, l'examen que nous venons de faire des peintures venues de l'Autriche, de Bade et Nassau et de la Bavière donne pour résultats positifs une douzaine de paysages recommandables, mais surtout plusieurs tableaux de genre vraiment bons et exécutés avec verve, tels que *les Musiciens grotesques* de M. Induno, de Milan, et *les Bohémiens* de M. L. Knaus, de Wiesbaden.

On le voit, ce sont jusqu'ici les modes inférieurs de l'art de la peinture qui sont traités avec le plus d'énergie et de talent. Mais nous allons passer en revue les œuvres des peintres de la Belgique, et parmi les nombreux tableaux qui nous viennent de cette école nous verrons qui l'emporte, par le nombre et la qualité, des compositions sérieuses et élevées ou de la peinture familière et comique.

CHAPITRE V. — BELGIQUE.

Tableaux d'histoire. — MM. L. Mathieu, J. F. Portaels, A. Thomas, Van Severdonck, E. de Biefve, G. Vauters, C. Verlat, E. Hamman et Henry Leys. — **Portraits** : MM. A. Portaels, A. Robert, M. G. Stapleaux, L. G. Taymans. — **Genre** : MM. G. de Jonghe, S. Cermak, F. de Brackeleer, E. F. de Bleck, A. Stevens, J. Mathysen, J.-B. Madou, F. Willems, A. Dillens.— **Animaux** : M. J. Stevens, etc. — **Paysage** : MM. L. Robbe, Van Marcke, W. Roclofs, T. Fourmois, F. A. Bossuet, A. Francia, etc.

Après les artistes français et de la Grande-Bretagne, ce sont ceux de la Belgique qui ont envoyé le plus d'ouvrages de peinture à l'Exposition universelle, et leur tribut y tient une place remarquable tant par le mérite réel de leurs tableaux que par la variété de leurs com-

positions de différents styles, depuis les peintures d'histoire jusqu'à celles de genre proprement dit et de paysage. L'école belge actuelle, comme je l'ai fait observer précédemment, relève dans son ensemble de celle que L. David a fondée il y a soixante ans. Cependant il est facile, en parcourant la galerie belge, de saisir dans les productions de ce pays des caractères qui lui sont propres. C'est ainsi que dans les sujets historiques sérieux, de même que dans ceux qui touchent à la comédie et à la caricature, si le dessin manque assez ordinairement de finesse et le coloris de gaieté, on reconnaît que les peintres belges traitent avec succès l'ensemble de la pantomime des personnages qui prennent part à une action, qu'elle soit grave ou bouffonne. Dans cette partie de l'art, ils paraissent avoir conservé l'aptitude des anciens peintres flamands, et je crois pouvoir ajouter que leur coloris, vrai, riche et fort, qualités qu'ils exagèrent parfois, rappelle cependant encore les beaux temps de la peinture dans les Flandres. Ce que l'on chercherait en vain aujourd'hui parmi les tableaux les plus excellents de cette école, c'est un ouvrage dont le sujet élevé soit traité dans un style élevé lui-même et sévère. Cette qualité, qui devient tous les jours plus rare, même en France, où la tradition des études sérieuses n'est pas tout à fait abandonnée, manque aux peintres belges. La pantomime de leurs scènes est bien entendue; ils donnent de la gravité et une certaine noblesse, un peu théâtrale toutefois, à leurs personnages historiques; mais par le grand nombre de figures qu'ils aiment à rassembler, et surtout par l'importance qu'ils donnent aux vêtements, aux armes et à tous les accessoires, il arrive que leurs compositions les plus terribles finissent par tenir plus du mélodrame que de la tragédie. Or le style se sent toujours du mode dans lequel l'artiste aime à s'exercer, et il est bien difficile, à moins d'y apporter un soin et un talent tout à fait hors ligne, de faire l'application d'un style vraiment élevé et

grand à des sujets qui appartiennent plutôt au domaine des anecdotes qu'à l'histoire proprement dite ou à la poésie.

On m'a reproché quelquefois d'avoir substitué dans certains cas la désignation de *peinture anecdotique* à celle de *peinture d'histoire ;* cependant la différence que j'ai établie n'est point vaine. Pour les poëtes et les artistes, il y a, après les personnages mythologiques, des héros purement historiques dont les actions les plus importantes nous sont connues, mais dont nous ignorons cependant les goûts et les habitudes privées. Quelque riches de détails que soient les *Mémorables* de Xénophon et les *Vies des grands hommes* de Plutarque, ces ouvrages ne peuvent être comparés cependant à ceux du même genre, écrits depuis l'histoire du sire de Joinville jusqu'aux nombreux Mémoires publiés de nos jours ; et ce n'est qu'à partir du siècle de François Ier et surtout de celui de Louis XIV que l'on s'est particulièrement avisé de faire des biographies, des journaux où l'on a constaté minutieusement, et jour par jour, jusqu'aux détails les plus mesquins et les plus tristes de la vie des hommes célèbres. Je conseillerai donc toujours aux artistes de consulter Homère, Hérodote, Tite-Live et les Actes des Apôtres, pour y puiser des sujets, de préférence aux Mémoires de M. le marquis de Dangeau. Certes quelques historiens de nos jours n'ont pas relevé leur art en prenant l'allure des chroniqueurs ; et, tombant dans un travers analogue, les artistes se sont adonnés à représenter des anecdotes tragiques ou galantes, sous prétexte d'être plus vrais, plus exacts en peignant l'histoire. Les uns et les autres se trompent ; c'est à grands traits que l'on trace et que l'on peint l'histoire ; l'histoire, qui n'est pas seulement écrite pour plaire à l'imagination, et encore moins pour exciter l'esprit de dénigrement si commun chez les hommes, mais bien plutôt destinée à entretenir leur intelligence dans les régions les plus élevées de la pensée, à leur montrer l'humanité sous son côté respectable et à transmettre

de grands enseignements pour la conduite de la vie.

De ces grandes histoires dont les menus détails, perdus par le temps, ne laissent plus à nos souvenirs que ce qu'elles ont de simple, de grand et de vraiment digne d'attirer l'attention des hommes, il y en a peu qui aient été traitées par les peintres belges, et ceux qui ont abordé ces sujets n'avaient peut-être pas prévu toutes les difficultés que leur réalisation réclame. *Le Christ au tombeau*, de M. L... Mathieu, de Louvain, peint avec habileté, n'est en dernière analyse, sous le rapport de la composition et du coloris, qu'une réminiscence assez heureuse du même sujet traité par Van Dyck. Vient ensuite *le Suicide de Judas*, peint par M. J. F. Portaels, Brabançon, qui est moins un tableau qu'une figure académique, une étude faite consciencieusement et avec habileté d'après nature. En effet, si ce n'est la corde à peine visible avec laquelle le traître s'est pendu et l'avertissement du livret, rien n'indique quel est le personnage que l'on voit, pas plus que la cause de sa mort.

Le *Judas errant* de M. A. Thomas, Prussien établi à Bruxelles, nous paraît bien préférable. On désirerait sans doute que l'exécution de cet ouvrage fût plus ferme et plus savante; mais le sujet est heureusement trouvé, et la composition attachante. Judas, après son crime, et avant de se donner la mort, errant pendant la nuit de la condamnation de Jésus-Christ, arrive près d'un atelier de charpentiers qui, en faisant un assemblage, forment par hasard une croix. La vue de ce signe jette une lumière inattendue dans l'âme du coupable, qui s'arrête un instant saisi de terreur, pour aller bientôt se débarrasser de la vie. Ce tableau a le mérite de faire penser et de pouvoir être compris et senti par les spectateurs de toutes les classes : aussi le voit-on avec intérêt.

C'est un grand inconvénient pour un tableau que d'exiger de la part du public un travail d'érudition, car originairement la peinture des temples, des églises et des

grands édifices publics avait surtout pour objet d'instruire par les yeux ceux qui ne savaient pas lire ou qui n'avaient pas le temps de se livrer à la lecture. En Italie, par exemple, de temps immémorial, et même encore aujourd'hui, ce que le menu peuple sait des histoires sainte et profane ne lui est entré dans l'esprit qu'en voyant de tous côtés et dans la plupart des édifices des tableaux, des statues et des bas-reliefs représentant les sujets de l'Ancien et du Nouveau Testament et ceux des histoires grecque et romaine. Or il en est de même dans les autres arts : une tragédie, un opéra sérieux produisent d'autant plus d'effet que le sujet est plus ancien et par cela même bien connu. L'esprit de l'auditeur, loin d'être agité par la curiosité, reste calme au contraire, jouit paisiblement du sujet, et juge avec plus de délicatesse du degré où l'art du poëte ou du compositeur s'est élevé.

Si cette vérité est admise quand il s'agit de poésie, à plus forte raison est-elle applicable à des arts muets comme la peinture et la sculpture, qui passent brusquement des yeux à l'esprit sans l'intermédiaire de la parole. Plusieurs sujets de l'histoire de la Belgique, traités avec talent, ont cependant le grave inconvénient de ne pouvoir se passer de notices détaillées qu'il a été impossible d'insérer au livret, déjà si volumineux malgré sa brièveté relative. La *Bataille de Gravelines*, tableau dont les figures sont de grandeur naturelle, est dans ce cas, et la plupart de ceux qui regardent cet ouvrage, n'y voient qu'une mêlée de combattants dont les noms et la cause sont à peu près inconnus à la grande majorité des spectateurs. Pour la Belgique ce sujet a un intérêt national ; c'est une victoire signalée, remportée en 1558 sur le maréchal de Thermes, qui, après avoir pris Dunkerque et Berg-Saint-Vinox, fut enfin battu à Gravelines par le courageux et infortuné comte d'Egmont, déjà vainqueur à Saint-Quentin, et qui mourut dix ans plus tard sur un échafaud que lui dressa l'impitoyable duc d'Albe, laissant

dans une pauvreté extrême Sabine de Bavière sa femme, trois fils et huit filles. Si ces détails, et beaucoup d'autres qu'il serait trop long de donner ici, étaient présents à la mémoire des curieux qui visitent l'Exposition des beaux-arts, nul doute que la bataille de Gravelines, gagnée par d'Egmont, n'eût pour tout le monde l'intérêt qu'elle présente aux habitants des Flandres; mais on ne saurait se dissimuler que ce fait d'armes, noyé dans l'océan de l'histoire générale du seizième siècle, n'est vraiment populaire qu'à Bruxelles, à Gand et dans quelques autres villes, malgré même la célébrité que le drame de Goethe a donnée au personnage du Comte d'Egmont. Nous louerons donc l'auteur de ce grand tableau, M. Van Severdonck, de Bruxelles, de la noble intention qu'il a eue d'illustrer la mémoire d'un grand homme de son pays, tout en regrettant cependant qu'il n'ait pas mis plus d'unité dans sa composition, et que l'exécution n'en soit pas plus savante et plus sévère. Ce même artiste a peint, dans des dimensions assez petites, et, selon nous, d'une manière plus heureuse, *Callot enfant au milieu des bohémiens.*

Puisque nous en sommes aux tableaux relatifs à la vie du comte d'Egmont, c'est le cas de parler de la grande composition *le Compromis des Nobles* de M. E. de Biefve, de Bruxelles. L'inconvénient signalé plus haut se fait sentir encore dans l'ouvrage de M. de Biefve. C'est un sujet qui a besoin d'être accompagné d'une explication, d'une légende. L'auteur l'a bien senti, car il a pris soin d'en faire imprimer une à part que son étendue n'a pas permis d'insérer au livret. Autour d'une table sont les comtes de Marnix et de Horn; le comte de Brederode harangue l'assemblée qui se compose en outre du comte d'Egmont, du prince d'Orange, du comte A. de Lalaing, du baron de Montigny, du marquis de Berghes et du comte L. de Nassau, qui sont debout et s'apprêtent à signer; mais à signer, quoi? C'est ce que le livret ne dit pas et que le spectateur a besoin de savoir pour apprécier l'importance de

l'acte que tous ces graves personnages paraissent irrévocablement décidés à exécuter [1].

Deux genres d'intérêt, en peinture comme en sculpture, sollicitent l'attention du spectateur : la disposition plus ou moins dramatique du sujet et la perfection avec laquelle l'art proprement dit est traité. N'en déplaise aux fauteurs du goût moderne qui ont introduit les scènes de mélodrame dans les compositions des peintres et des statuaires, je reste ferme dans la persuasion que les ouvrages des grands maîtres doivent l'admiration qu'ils excitent bien plus à la manière dont tel sujet est traité qu'à l'intérêt que peut présenter ce sujet même. Et pour appuyer ma proposition par des preuves éclatantes, que l'on nous dise, par exemple ce que seraient les scènes de la *Vierge de Foligno,* de la *Vierge au Poisson* et de tant d'autres ouvrages de Raphaël à peu près inintelligibles, si l'énergie, la grâce et la pureté des détails n'absorbaient pas l'attention de celui qui les admire ? En y apportant toute la bonne volonté imaginable, qui peut reconnaître dans les deux statues de Michel-Ange, ornement du tombeau d'un des Médicis, à Florence, les symboles du *Jour* et de la *Nuit?* Évidemment ces deux derniers sujets n'entrent pour rien dans l'effet prodigieux que produisent sur les yeux et sur l'esprit ces deux figures, dont les formes donnent non-seulement l'idée d'une vitalité hors de mesure avec l'homme ordinaire, mais qui semblent être douées de facultés intellectuelles vingt fois plus puissantes que les nôtres. Après les modernes, reviendrai-je aux anciens, qui nous ont laissé un assez grand nombre de statues et de groupes représentant des sujets qui nous sont absolument inconnus, mais dont l'aspect seul cependant est si naturel et si gracieux, dont l'exécution est tel-

[1] C'est la signature du compromis des nobles qui fait le sujet du tableau. La scène se passe à Bruxelles, en 1566, le 16 du mois de février, dans l'hôtel de Cuylembourg.

{ement délicate et savante, que nous ne pouvons nous lasser de les voir ? De ce que nous ignorons les motifs réels du groupe désigné à tort comme représentant Castor et Pollux, et du groupe si charmant d'une femme et d'un jeune homme où les uns ont cru reconnaître Papirius et sa mère, d'autres Électre et Oreste, est-ce une raison pour que ces gracieuses et savantes compositions ne fixent pas toujours l'attention des hommes qui aiment les arts et qui s'y connaissent réellement ?

L'œuvre de M. E. de Biefve n'est pas tout à fait dans ces conditions, car, au rebours du palais du Soleil chanté par Ovide, où le travail surpassait la matière, dans *le Compromis des nobles* l'importance historique du sujet opprime le talent et les efforts du peintre. C'est du reste le résultat auquel on doit s'attendre ordinairement lorsque la nature du sujet exigeant la représentation de manteaux, de collerettes et de bottes de grandeur naturelle, on ne laisse voir sur une toile immense que quelques têtes éparses dont les expressions excitent plutôt la curiosité qu'elles n'agissent sur les yeux et l'esprit comme objets d'art.

Cette page historique qui se lie à celle du même genre, *les Derniers honneurs rendus aux comtes d'Egmont et de Horn*, exposée à Paris en 1852 par M. Gallait, est, selon toute apparence, déstinée à orner quelque grand édifice civil à Bruxelles. En considérant ces deux ouvrages de ce point de vue, nous ne pouvons qu'applaudir à la noble intention qu'ont eue ces artistes de consacrer la mémoire de deux hommes qui ont montré un si grand dévouement pour leur pays et de flétrir la mémoire du féroce duc d'Albe, qui les a fait périr sur l'échafaud ; mais forcé, comme nous le sommes aujourd'hui, de considérer l'art dans toute sa pureté et d'indiquer franchement les points où il paraît fléchir, il nous est impossible de ne pas déterminer la différence qu'il faut mettre entre une composition rigoureusement historique, anecdotique même,

et ce que tout le monde reconnait pour un tableau d'histoire et de haut style.

Mais voici encore une composition anecdotique qui se lie aux scènes représentées par MM. E. de Biefve et Gallait. Elle est de M. Wauters, de Boom, et l'on y voit le baron de Montigny, le même qui figure dans le *Compromis des nobles.* Cette fois la scène se passe en Espagne, dans un cachot du château de Simancas, où cet infernal duc d'Albe a fait jeter Montigny pour qu'on l'y mette secrètement à mort. On ne voit que quatre personnages : le licencié Alonzo, accompagné d'un notaire lisant la sentence à Montigny présent, et le bourreau chargé de l'exécution. Cette scène est sagement composée, le travail pittoresque en est recommandable et le coloris ferme et vrai. Mais en mettant à part le sentiment patriotique qui donne à ce tableau son véritable intérêt, les connaisseurs, qui dans une peinture cherchent avant tout une œuvre d'art, ne seraient-ils pas en droit de reprocher à M. Wauters de ne pas leur avoir donné bonne mesure en entourant sur une grande toile quatre têtes presque perdues, au milieu d'une superficie relativement énorme, de vêtements bruns que l'obscurité du cachot ne permet pas de distinguer les uns des autres ? Décidément c'est assimiler l'art de la peinture au mélodrame au moyen duquel on fait appel aux passions vulgaires, au lieu de s'efforcer, comme doit le faire un véritable peintre, d'éveiller les plus hautes facultés de l'intelligence.

Parmi les artistes belges qui ont traité des sujets sérieux, nous citerons encore M. C. Verlat, d'Anvers, dont on voit à l'Exposition universelle un *Godefroi de Bouillon à l'assaut de Jérusalem* en 1099. Ainsi que dans les ouvrages dont nous venons de nous occuper, il y a certainement du mérite dans ce dernier, qui aurait demandé cependant à être traité dans un style plus pur et plus sévère; et l'auteur, par quelques ouvrages d'un genre modeste, nous semble avoir laissé percer ses véritables

instincts et son talent propre. Outre son *Godefroi de Bouillon*, M. Verlat a exposé un renard guettant des perdreaux, sous le titre d'*Espoir*, et un canard échappant à la poursuite dudit renard, pour caractériser la *Déception*. Ces deux petites scènes de genre, mode où, comme nous le verrons bientôt, les artistes belges se distinguent particulièrement, sont fort jolies et font honneur au talent de M. C. Verlat.

Mais revenons encore à la peinture grave avant de passer aux compositions familières, comiques, et aux paysages de l'école nouvelle des Flandres. Le *Christophe Colomb sur sa caravelle, découvrant la première terre d'Amérique*, est une composition de M. E. Hamman, d'Ostende, qui ne présente pas tout l'intérêt que la position du hardi navigateur et de ses compagnons devrait faire naître. On peut y découvrir cependant de la solidité dans le coloris et dans la manière dont cet ouvrage est peint. Toutefois ce mérite me paraît plus caractérisé encore dans un autre tableau du même auteur, où il a représenté le fameux compositeur *Adrien Villaert*, de Bruges, faisant exécuter à Venise une messe en musique de sa composition. L'ordonnance de la scène est excellente, et le peintre a rendu avec esprit l'attention que portent les chantres en suivant les avertissements du grand musicien. Une seule chose m'a inquiété en regardant ce tableau. Est-ce bien là le portrait d'Adrien Villaert ? me demandais-je. Et en effet, dans un tableau anecdotique, tel que celui-là, la ressemblance exacte est nécessaire ; autrement c'est la répétition d'une messe qui pourrait aussi bien être d'Ockeneimhm ou d'Hobrecht que de Villaert. Que M. Hamman ne croie pas que je veuille lui faire une querelle d'Allemand en cette occasion ; j'insiste sur l'authenticité du portrait, parce que la vérité exacte, minutieuse même, tient à l'essence du genre anecdotique. Dans ce mode tempéré il ne s'agit pas, comme dans la peinture de haut style et poétique, de donner des types

traditionnels perfectionnés, ennoblis ou chargés, et vraisemblablement assez détournés de la réalité par la succession des siècles et l'admiration ou la haine des peuples, comme ceux d'Alexandre le Grand et d'Attila; au contraire, en faisant un tableau anecdotique qui, loin d'être de la poésie et même de l'histoire ne doit reproduire, comme les Mémoires en littérature, que la vérité exacte, crue même, il faut être rigoureusement vrai. Or a-t-on conservé le portrait d'Adrien Villaert ? J'en doute fort; et dans ce cas la partie historique du tableau de M. Hamman perd singulièrement de son intérêt. Heureusement pour l'auteur, qu'on peut se rejeter sur le mérite pittoresque de sa composition.

Nous voici arrivé à l'ouvrage capital dans le genre sérieux, qui nous est venu de la Belgique, le tableau de M. Henri Leys, né à Anvers.

Parmi les envois de ce pays, ce tableau est, je crois, celui sur lequel je puis le plus sûrement m'appuyer pour démontrer ce que j'ai avancé plus haut, qu'en peinture comme en sculpture, le choix du sujet est de peu d'importance, et que le grand mérite d'un artiste gît principalement dans le style plus ou moins pur et élevé avec lequel il traite sa matière. Dans l'embarras que j'éprouve à dire précisément ce dont il s'agit dans la scène représentée par M. H. Leys, je prendrai le parti de transcrire la notice insérée au livret. On y lit donc : *Les Trentaines de Bertal de Haze;* tel est le titre ; puis suit cette explication : « L'étainier Bertal de Haze, chef du serment de « l'ancienne arbalète, mort en 1512, légua à l'église de « Notre-Dame, son attirail de guerre, savoir : son meil- « leur corselet, son morion, son gorgerin, son arbalète, « son carquois avec les flèches et son couteau recourbé, « pour que le tout y fût appendu dans la chapelle du « serment après la trentaine. » Ce qui frappe d'abord dans cette notice est la bonhomie et l'aplomb avec lesquels on nous parle des *Trentaines de Bertal*, comme s'il

s'agissait des jeux Olympiques ou des Expositions universelles de Londres et de Paris. Quant à moi, j'avoue, à ma honte sans doute, que le legs de l'étainier de Haze a échappé jusqu'ici à mes investigations historiques. Quoi qu'il en soit, voici donc un sujet très-peu connu, complétement insignifiant en apparence, et qui cependant a fourni à M. Leys l'occasion de faire un tableau fort bon dans son ensemble et où brillent des qualités d'un ordre très-élevé. A quelles ressources a donc eu recours cet artiste pour faire de rien, on peut le dire, quelque chose, et fixer l'attention du public et des connaisseurs sur l'obscure anecdote du legs de l'étainier de Haze? Le sujet n'est nullement dramatique, il n'y a pas ombre de passion ; les personnages qui figurent là sont complétement inconnus, et en somme le tout est une pure et froide cérémonie. La scène se passe dans l'église Notre-Dame ; près de l'autel sont suspendus les armes de Bertal, et une femme agenouillée, sans doute une parente de l'étainier, occupe le centre de la composition. Derrière elle on voit les assistants, dont les plus apparents sont les membres de la compagnie de l'arbalète, se tenant debout, et quelques femmes que l'on distingue derrière eux. Sur la gauche entre le maître-autel et la femme à genoux, on aperçoit assis dans des stalles quelques ecclésiastiques prenant part à cette cérémonie religieuse où tout indique qu'il règne un calme profond et un silence complet. Le tableau est d'ailleurs tout au plus de la dimension de quatre pieds, en sorte que, soit par la nature du sujet, soit par la grandeur de la toile, rien n'a été disposé par le peintre dans l'intention de surprendre et de captiver matériellement le spectateur. Pour négliger ces ressources, devenues si vulgaires de nos jours, il a donc fallu que M. Leys se sentît la force de n'employer que la double puissance d'un style sévère et de l'étude consciencieuse de la nature, en concevant son ouvrage et en l'exécutant, ce qui lui a très-heureusement réussi. En effet, le dessin de ses person-

nages est ferme, vrai et d'une pureté remarquable; l'expression de recueillement de chacun d'eux est habilement modifiée d'après la nature différente de leur caractère; et tous ces détails si vrais, si simples sont relevés par un style d'une élégance sévère, tellement distingué qu'il donne à ce tableau, anecdotique quant au fond, toute l'importance d'un vrai et bon tableau d'histoire. A cette qualité si méritoire, l'un des resultats les plus essentiels de l'art, se joint dans l'œuvre de M. Leys la qualité si importante aussi d'un coloris vrai et ferme comme son dessin. Ce talent de faire parvenir la lumière, sans en prodiguer l'éclat, dans toutes les parties d'une composition; cet art de colorer avec précision chaque objet sans nuire à l'harmonie générale d'un tableau, qualités propres des anciens peintres des Flandres, on en retrouve la trace dans le tableau de l'étainier, et l'on peut dire de M. Leys, comme de plusieurs de ses compatriotes dont nous aurons à nous occuper, qu'il chasse de race.

Puisque nous parlons sérieusement et dans l'intérêt général de l'art, il m'est impossible, après avoir fait ressortir les qualités remarquables qui distinguent le tableau de *la Trentaine de Bertal*, de ne pas dire quelques mots de deux autres productions de M. Leys, *la Promenade hors des murs* et *le Nouvel An en Flandre*. Ces deux petits tableaux, le dernier surtout, sont très-inférieurs à celui de *la Trentaine de Bertal*, et si l'on y reconnaît la manière de l'artiste, on n'y retrouve pas apparence du style châtié qui nous a frappé dans son principal ouvrage. *La Promenade hors des murs* est une inspiration de quelques vers de Goethe, qui fait dire à Faust: « Hors des portes obscures et profondes se pousse une multitude de gens diversement vêtus. Avec quel empressement chacun court se réchauffer aux rayons du soleil! Ils fêtent bien la résurrection du Seigneur, car ils sont eux-mêmes ressuscités, etc. » Au milieu d'un assez grand nombre de personnages, dont quelques-uns tombent dans la carica-

ture, on voit au premier plan Faust qui se promène en donnant le bras à Marguerite. Dans ces deux figures, auxquelles le peintre a encore conservé quelque élégance, on remarque cependant ce genre d'affectation et de *maniérisme,* triste résultat de l'engouement rétrospectif pour ce que l'on appelait le moyen âge il y a vingt ans. Sous prétexte de se conformer aux habitudes et aux goûts d'un temps éloigné du nôtre, et afin de restituer la *couleur locale,* M. Leys, avec tout son talent, a trouvé moyen de s'éloigner dans cet ouvrage du naturel et de la simplicité qu'il a si heureusement donnés à l'ensemble et aux détails de la scène de Bertal. Malgré ces défauts de goût, on retrouve cependant dans *la Promenade* les traces d'un talent vigoureux.

Quant au *Nouvel An en Flandre,* c'est, en fait de scènes familières, l'une des plus humbles que l'on puisse traiter, et M. Leys en cette occasion a rivalisé avec J. Steen. Dans une rue bordée de maisons basses et tristes, et par un temps de neige dont la couleur blafarde fait paraître les objets et les êtres vivants complétement noirs, on voit quelques personnages bien tristes qui vont de porte en porte, recevant ou donnant quelques menus présents pour inaugurer la nouvelle année. S'il est au monde quelque chose qui puisse dégoûter de vivre, c'est assurément cette fête lamentable du renouvellement de l'année en Flandre, et j'ai de la peine à comprendre comment un peintre tel que M. Leys, qui a su rendre majestueux sans le dénaturer un sujet aussi simple que la *Trentaine de Bertal,* a pu se décider à plier sous le joug du goût actuel, en employant son talent à faire une imitation scrupuleusement exacte d'une nature et d'une scène qui vous glacent jusqu'aux entrailles. Je dois l'avouer : j'ai une répugnance invincible pour les tableaux de genre dont l'aspect, si vrai qu'il soit, est désagréable à la vue et pénible pour l'âme. Une peinture telle que celle du *Nouvel An en Flandre* ne peut évidemment réjouir la vue que de l'égoïste

qui la regarde du fond d'une chaude et moelleuse *ganache* et en se grillant les jambes devant un bon feu. Mettez donc un tel bijou dans la mansarde d'un pauvre diable qui au mois de janvier n'a pas de cheminée, et vous saurez ce qu'il pense d'une œuvre d'art qui, au lieu de nous faire oublier les misères de la vie réelle, les multiplie et les éternise dans notre imagination.

Sauf quelques omissions que nous avons pu commettre, et que nous nous empresserons de réparer s'il y a lieu, nous avons passé en revue les principaux ouvrages dans les modes sérieux qu'ont envoyés les peintres de la Belgique, et nous croyons porter un jugement équitable en proclamant comme le plus remarquable de ces travaux *la Trentaine de Bertal* de M. Henri de Leys. Toutefois, avant de continuer l'examen des ouvrages des artistes belges qui pour la plupart traitent de préférence la peinture familière, dite de genre, nous ferons observer que, malgré l'aptitude remarquable de M. Leys à traiter l'art dans un style grave et élevé, cependant l'empire du goût des amateurs de notre époque pèse sur lui, au point de le forcer en quelque sorte à produire dans un mode beaucoup plus humble que celui où il a si heureusement réussi.

Après avoir examiné les productions des peintres des Flandres dans le genre sérieux, passons maintenant aux compositions moins élevées : aux portraits, aux scènes familières et comiques, aux paysages et à la représentation des animaux, modes variés dans lesquels quelques artistes belges s'exercent avec distinction.

Lorsque je mentionnais plus haut *le Suicide de Judas*, de M. J. F. Portaels, je me réservais de signaler quelques autres ouvrages de cet artiste auquel son talent semble plus favorablement approprié. Telles sont des *Têtes* qui, sans rien perdre de leur mérite, peuvent être assimilées à des portraits : une *Juive de l'Asie Mineure*, une *Fileuse grecque* et une *Jeune femme des environs de*

Trieste. Cette dernière surtout, bien qu'on puisse y reprendre un peu d'afféterie, est un gracieux ouvrage. En général, la peinture de M. Portaels manque de vigueur dans son exécution, et ce défaut est frappant dans quelques autres compositions d'ailleurs spirituelles de cet artiste, *la Caravane en Syrie* et *le Convoi funèbre à Suez*.

Un portrait, fait d'après M. A. V. par M. A. Robert, de Bruxelles, et dont la physionomie habilement caractérisée fait supposer que la ressemblance a été bien saisie, donne une idée avantageuse du talent de l'auteur de cet ouvrage. Le dessin, le modelé et le coloris de ce portrait sont traités avec autant de vérité que de finesse.

Le portrait en pied d'un *Homme en habit d'assaut* a été savamment traité par M. M. G. Stapleaux. Il est seulement fâcheux que le costume blanc du modèle se prête si peu à l'harmonie générale de la peinture.

L'auteur des deux compositions agréables, *l'Atelier* et un *Moine en prière*, M. L. J. Taymans, a envoyé en outre un *André Vésale* dont la disposition pittoresque est celle d'un portrait ; alors on est en droit de demander si ce portrait est ressemblant. J'ignore s'il existe des représentations peintes d'après nature de ce célèbre anatomiste ; mais en tous cas M. Taymans ne semble pas avoir consulté les meilleures gravures qui reproduisent les traits de ce personnage, mort en 1564, lorsque l'art du portrait était si habilement cultivé depuis longtemps en Italie et en Flandre où Vésale a vécu. Le meilleur portrait que je connaisse de cet homme célèbre est gravé en tête de ses œuvres, en deux volumes in-folio, publiés en 1725 à Amsterdam par H. Boerhaave et B. S. Albinus. Sur cette gravure, dont le nom de l'auteur m'échappe, mais traitée avec talent, le caractère prononcé, rude et même un peu sauvage de la physionomie du hardi novateur en anatomie est exprimé avec une vigueur remarquable, et je suis fâché que M. Taymans, négligeant cette donnée traditionnelle, n'ait pas peint avec plus d'é-

nergie les traits et le caractère d'un des glorieux enfants de Bruxelles.

C'est une tâche plus difficile qu'on ne le croit ordinairement que de refaire le portrait d'un grand homme un ou deux siècles après sa mort. Sans parler de la difficulté de retrouver les formes, les traits matériels de son visage et de toute sa personne, il y a une allure, une manière de porter la tête et même les vêtements propres à chaque époque, qui modifient jusqu'à un certain point tous les trente ans le caractère et la physionomie des hommes ; aussi la plupart des artistes qui prétendent reproduire les habitudes passées retombent-ils invinciblement dans le goût et les modes imposés par leur temps. Si habile que soit le conducteur d'un char, il ne parviendra jamais à suivre, sans les altérer, les traces d'un char qui a passé avant le sien.

On regarde avec attention et plaisir une petite scène bien composée et assez habilement peinte par M. G. de Jonghe, de Courtrai, donnée sous le titre de *la Musique*. Au milieu d'une assemblée d'hommes et de femmes est un jeune musicien qui semble improviser sur un petit orgue. Cette scène est-elle imaginaire, ou a-t-elle été inspirée par quelque réunion réelle de ce genre ? Je pencherais volontiers en faveur de cette dernière présomption ; car le jeune compositeur qui captive l'attention de son auditoire rappelle les traits et la physionomie de M. Liszt. Quoi qu'il en soit, cet ouvrage, outre son mérite pittoresque, a celui de présenter une scène fort gracieuse.

D'un bon coloris, mais d'une exécution qui manque de légèreté de pinceau, la *Propagation de la foi catholique en Bohême* est une composition de M. J. Cermak, de Prague, qui pique la curiosité du spectateur. On y voit des soldats et des moines, le spirituel appuyé par le temporel, envoyés par l'empereur d'Autriche en Bohême pour convertir à la foi catholique les paysans protestants ou hussites de ce pays ; mode de conversion qui avait été employé

deux cents ans auparavant par les chevaliers Teutoniques en Prusse, et que les dragons de Louis XIV remirent en usage un siècle après en France.

Deux tableaux de M. F. de Brackeleer, d'Anvers, *le Jour de saint Thomas* et *l'École de village*, attirent l'attention. C'est dans ce dernier surtout que l'artiste a donné l'idée la plus complète de son talent. Tous les genres d'inattention et d'espièglerie communs aux *gamins* de tous les pays, ont été reproduits avec esprit et naïveté dans cette composition bien entendue, sur laquelle la lumière est distribuée avec art et vérité, et qui se fait regarder avec beaucoup d'attention une fois que l'on est entré dans le petit drame bouffon qu'elle représente. La manière de M. Brackeleer est pure, exacte, on pourrait même lui reprocher d'être un peu sèche; mais j'avoue que quand il faut opter entre deux défauts en peinture, je préfère l'étude scrupuleuse au désordre et à l'indécision qui résulte d'une trop grande facilité.

Les *sorties d'école* inspirent heureusement les artistes. On n'a pas oublié la charmante composition de M. Decamps, la *Sortie d'une école turque*, qui figure avec éclat en ce moment à l'Exposition universelle; cependant M. E. F. de Block, de Grammont, n'a pas craint de traiter ce sujet, mais sous l'aspect flamand, et son entreprise a été couronnée par le succès, car son ouvrage est goûté et mérite de l'être. Les mouvements et les expressions de ces petits vauriens sortant tumultueusement de la classe sont spirituellement saisis, et l'ensemble du tableau est d'un coloris vrai et harmonieux.

De plusieurs tableaux de genre de M. Alfred Stevens, *le Jour de dévouement, la Méditation, la Sieste et la Lecture,* je choisirai le dernier sur lequel j'appellerai l'attention des amateurs. C'est un jeune homme portant le costume du dix-septième siècle, et lisant. Le jeu de la lumière sur la figure et dans les cheveux de ce personnage est rendu avec un art très-délicat, et dans son ensemble

ce petit ouvrage, dont tout le mérite est dans les détails, dans la vérité du coloris, rappelle les qualités de l'ancienne école flamande et fait honneur à la nouvelle.

Je ne serais pas étonné que dans quelques années, lorsque le goût qui règne depuis 1820 jusqu'au temps où nous sommes sera remplacé par un autre, on reprochât aux peintres d'histoire et de genre de cette période de temps d'avoir confondu trop souvent les deux modes si distincts dans lesquels ils s'exercent. En effet, c'est chose assez commune aujourd'hui de voir des toiles de vingt et trente pieds représentant des actions et des personnages contemporains traités avec cette exactitude vulgaire qui caractérise une peinture de genre, tandis que la plupart des peintres de genre, au lieu de prendre la nature sur le fait, au lieu de représenter les habitudes, les costumes et les mœurs du moment, font au contraire de l'archaïsme, vont chercher leurs inspirations dans les temps passés, et par cela même se trouvent dans la nécessité de consulter d'anciens tableaux, de les copier même jusqu'à un certain point, pour obtenir, à l'aide d'une érudition puérile, la vérité qu'ils ne devraient saisir qu'en consultant la nature. Ce travers que la France a communiqué à presque tous les autres pays, la Grande-Bretagne exceptée toutefois, a produit les plus singuliers résultats; ainsi, tandis que les peintres dits d'histoire, ceux du moins qui font d'énormes tableaux sur des sujets de nos jours, vont s'inspirer dans les rues et sur les places publiques, au lieu de fréquenter les musées et de se nourrir l'esprit de graves lectures, ce sont les peintres de genre qui, dédaigneux des scènes familières qui se multiplient journellement sous leurs yeux, vont consulter les compositions de Terburg, de Gérard Dow, de Watteau, de Boucher et de Baudoin pour étudier les mœurs, non sur la nature, mais d'après des tableaux. Dans l'atelier de ces galants archéologues, et toujours dans l'intention de représenter avec le plus d'exactitude possible les costumes de leurs héros

et héroïnes, on voit des cuirasses, des salades, des dagues, des épées à nœuds, des perruques frisées à l'oiseau royal, des habits de pou de soie ou de velours pour les hommes, des paniers et des souliers à talons pour les dames, sans oublier le rouge dont on couvre les joues du modèle. C'est, il faut l'avouer, faire un étrange abus de la science, surtout quand on réfléchit que toute espèce de travail d'érudition est contraire à l'expansion de la verve du véritable peintre de genre. Est-il vraisemblable de croire que Teniers, Van Ostade, Steen, Terburg et Gérard Dow auraient pour nous l'intérêt qu'ils font naître si ces peintres, s'érigeant en prétentieux et ridicules savantasses, eussent prétendu refaire les scènes familières des quinzième et seizième siècles, au lieu de copier tout bonnement celles qu'ils avaient journellement sous les yeux ? Comme copies, comme pastiches même bien faites, je crains donc pour les peintures de genre niaisement érudites de nos jours, qu'elles ne finissent par avoir fort peu d'admirateurs quand on les comparera aux ouvrages originaux qui leur ont servi de modèles. Cette idée de réchauffer des choses refroidies depuis longtemps n'est pas nouvelle, et cependant elle n'a jamais réussi. L'empereur Adrien, ce vénérable patron des *touristes* et des amateurs d'antiquailles, fit copier dans son temps une assez grande quantité de bas-reliefs d'après ce que la Grèce et l'Étrurie ont laissé de plus rudement antique en ce genre ; dans tous les musées de l'Europe on en trouve des échantillons, mais personne ne s'y trompe, et ces imitations ne servent qu'à constater un goût, une fantaisie passagère dont les résultats sont restés tout à fait en dehors de l'art. Je pense donc que les peintres de genre de nos jours se sont aventurés dans une mauvaise voie, en s'appuyant sur des documents plus ou moins anciens, au lieu de reproduire d'instinct et avec l'entrain que donne la nature vivante et agissante, les personnages et les scènes qui passent sous leurs yeux.

Voici, par exemple, un tableau de M. J. Mathysen, d'Anvers, dont le sujet a besoin d'une explication presque scientifique pour être compris : c'est *la Toilette du coquillard et du malingreux*. Avant de rien comprendre à cette scène dont il n'y pas eu d'analogue depuis deux siècles peut-être, il faut être averti que le *coquillard* est le faux pèlerin, et le *malingreux* celui qui simule des plaies et des ulcères, afin d'exciter la compassion des passants dans les rues. Tel est, dit le livret, la *classification* de ces deux genres de gueux dans une *cour des Miracles*. L'intérêt de curiosité que feraient naître les travestissements ignobles de pareils gens pourrait avoir quelque vivacité dans le cas où ils auraient été copiés d'après nature, par Callot ou Abraham Bosse, par exemple, lorsque la gueuserie, instituée sur une grande échelle, donnait à tous les coins de rue le spectacle de faux mendiants, insolents et voleurs. Mais à quel propos représenter de telles mœurs, aujourd'hui qu'elles ne se reproduisent plus, au moins sous cette forme ? Est-ce pour consacrer dans l'esprit des curieux le souvenir d'un genre de dégradation de l'homme dont, grâce au ciel et à la charité publique, on ne voit plus de traces de nos jours ? Mais, je le répète, les gravures de Callot et de quelques artistes de ce temps, ne nous laissent rien à désirer à cet égard, et leurs ouvrages, indépendamment de leur mérite intrinsèque, en ont un autre inappréciable, celui d'avoir été faits d'après nature. Que dirait-on d'un romancier et d'un poëte comique de notre temps qui, au lieu d'étudier les travers des hommes au milieu desquels ils vivent, s'obstineraient à reproduire les espiègleries d'Estevanille, les escroqueries de Gusman d'Alfarache et les ignobles malices du *malingreux* Lazarille de Tormes ? Je suppose que, comme à Paris, les portiques des églises d'Anvers et de Bruxelles sont hantés par des pauvres mendiants ; pourquoi donc M. Mathysen, homme de talent, ne va-t-il pas surprendre en ces lieux la nature vivante sur le fait ? Je reconnais bien

que la gueuserie du dix-neuvième siècle, très-déchue, a perdu beaucoup de son attrait pittoresque ; mais malgré les modifications qu'elle a subies depuis cent cinquante ans, un observateur attentif retrouverait dans l'attitude et l'âpreté un peu plus décente d'aujourd'hui des mendiants qui assiégent à l'entrée et à la sortie de l'église les parrains, les mariés et les parents en deuil, quelque chose de cette éternelle lèpre morale, la gueuserie, dont Homère a tracé une peinture si vraie et si saisissante dans le personnage du mendiant Irus de l'*Odyssée*.

Après ces réflexions qui pourront s'appliquer encore à quelques peintures belges, nous ajouterons, pour rendre toute justice à M. Mathysen, que son tableau des mendiants d'un autre temps est traité sous le rapport technique avec talent. Il est sans doute à regretter que cet artiste y ait introduit des personnages trop disproportionnés entre eux; ce défaut grave, mais facile à éviter, étant reconnu, on doit dire que le coloris de l'ensemble de son ouvrage est vrai, riche et très-solide. M. Mathysen nous paraît donc posséder une partie des qualités indispensables pour faire un bon peintre, seulement il faut qu'il s'applique à la composition, et surtout qu'en sa qualité de peintre de genre, il tire ses sujets de la nature même, au lieu d'aller les extraire de vieux livres et de vieilles gravures.

J'ignore l'âge auquel est parvenu M. J. B. Madou, de Bruxelles, mais je doute fort qu'il ait vu en état de raison complet la scène dont il a fait un fort joli tableau, intitulé : *Les trouble-fête ; scène flamande de la fin du dix-huitième siècle*. Je serais donc encore disposé à reprocher à cet artiste d'avoir composé son tableau à grand renfort d'érudition, c'est-à-dire à l'aide de gravures et de caricatures faites vers 1795. Quoi qu'il en soit, ce tableau est fort spirituellement composé ; la variété des personnages et de leurs intentions est infinie, et quoique les acteurs de cette petite comédie soient très-nombreux, il y règne

cependant une unité qui fait que l'on descend avec facilité du groupe principal à tous les détails qui en dépendent. Le sujet est simple : ce sont deux jeunes gens, *farauds* du temps, qui entrent délibérément au milieu d'une assemblée tenue dans une espèce d'auberge ou de café. Le plus tapageur de ces deux intrus passe sa main sous le menton d'une jeune fille qui n'a pas l'air d'être trop alarmée, tandis que cette brusque galanterie éveille l'attention ou jette le trouble et l'inquiétude dans les différents groupes accessoires qui entourent le principal. Ici ce sont des vieux attablés qui cessent de boire et de manger à l'aspect de la liberté grande que prend le jeune élégant provincial. Plus loin on aperçoit des mères et des femmes que l'âge rend moins indulgentes encore, dont l'air de mauvaise humeur indique à quel point la scène qui se passe leur paraît inconvenante. Quelques jeunes gens, de leur côté, ne voient pas sans déplaisir l'audacieux qui vient insolemment chasser sur leurs terres, tandis que les jeunes filles, curieuses surtout de savoir quel sera la fin de l'événement, regardent sans trop s'en fâcher, et peut-être en regrettant de ne pas en être l'objet, la provocation un peu plus que galante faite à l'une de leurs compagnes.

Cet ensemble compliqué est cependant, comme on en peut juger, soumis à une grande unité, et c'est là un des mérites de l'ouvrage de M. Madou. En outre, les expressions de chaque personnage ont de la vivacité et sont bien appropriées au sexe, à l'âge et au caractère de chacun d'eux. Le seul défaut que je reprocherais à cet ouvrage c'est de manquer de laisser aller, de cette soudaineté un peu capricieuse que l'on ne donne jamais à l'ouvrage le mieux combiné quand au fond la nature n'a pas fourni à l'artiste ces détails inattendus, ce je ne sais quoi de vivant que l'on n'invente jamais.

Je demandais tout à l'heure à M. Mathysen s'il n'y a plus dans les Flandres de mendiants d'après lesquels on puisse saisir au moins ce qui reste de l'ancien art de la

gueuserie, mais à plus forte raison adresserai-je une question analogue à M. Madou pour savoir si les cafés, les guinguettes et les cabarets sont supprimés à Bruxelles, à Anvers et à Gand, et pourquoi il a remonté plus d'un demi-siècle pour reproduire avec son pinceau de vieilles scènes familières dont on ne conserve plus qu'un souvenir vague ; tandis qu'il aurait pu, en observant la classe analogue de nos jours, la peindre d'après nature et laisser des souvenirs vrais, gracieux et piquants des guinguettes flamandes de notre temps. Dans sa fameuse *Kermesse*, P. P. Rubens ne s'est pas tourmenté l'esprit pour peindre les habitudes joviales des gens du peuple du temps des Arteweld; Teniers, Van Ostade, J. Steens et tant d'autres, comme je l'ai déjà dit, n'ont peint que les gens, les objets et les lieux dont ils étaient entourés; et l'on ne s'explique la propension de nos peintres de genre à aller chercher leurs sujets dans les temps passés, que par l'invasion de cette maladie d'archéologie qui s'est emparée de tous les esprits depuis une trentaine d'années.

Qu'y aurait-il de plus simple et de plus naturel pour un descendant de Terburg à qui la fantaisie prendrait de représenter une belle dame accompagnée de son jeune attentif et choisissant des soieries chez un marchand, que de guetter une scène semblable, chose peu rare dans un grand magasin de Bruxelles, d'Anvers ou de Paris, et de la peindre ce que l'on appelle *ad vivum?* Eh bien ! non : M. F. Willems, de Liége, qui a fait un tableau charmant sur ce thème, s'est jeté aussi tête baissée dans l'archaïsme, et a cru devoir représenter *une Boutique de soierie en* 1660! c'est-à-dire une scène galante qui n'a pas moins de cent quatre vingt-quinze ans. Nous glisserons sur ce tribut payé à la mode, en faveur du talent et de la grâce avec lesquels M. Willems a composé et peint son tableau; et en effet si l'on passe au peintre le défaut d'un peu de mignardise dans son pinceau, il n'est personne qui ne soit frappé de la vérité d'expression des personnages, de la

4.

force du coloris des chairs et des vêtements, et de la belle harmonie de l'ensemble de l'ouvrage de M. Willems.

Deux autres peintures de cet artiste prouvent que son talent est sûr. *L'heure du Duel* fait plaisir, mais *la Coquetterie* lui est supérieure et peut-être l'est-elle même à l'histoire d'une boutique de soierie en 1660. M. Willems a incarné *la Coquetterie* dans une jolie petite personne dont le vêtement de satin laisse voir les belles épaules et qui fait briller ses traits réfléchis par une glace, où elle se mire avec autant de satisfaction qu'on en a à la regarder. L'harmonie de ce petit tableau est parfaite, son coloris est vif, appétissant et fait honneur à l'école moderne de la Belgique.

Mais tout en reconnaissant le mérite incontestable de ces jolis ouvrages de M. Willems, on peut leur reprocher de manquer d'une certaine originalité, de cet inattendu qui plaît tant dans une peinture dont le sujet et l'exécution dénotent que l'artiste a reçu ses inspirations directement de la nature, et que sa manière de peindre, de dessiner et de colorer lui est tout à fait propre. Dans *la Boutique de soierie en* 1660, ainsi que dans *la Coquetterie,* il y a quelque chose qui rappelle le coloris et l'harmonie des tableaux de Terburg, dont le nom est déjà venu sous ma plume; et je serais bien trompé si les compositions élégantes, coquettes, et même un peu recherchées de M. Willems n'accusaient pas l'influence qu'il a reçue de nos modernes Watteau parisiens et des Van Ostade archéologues de nos jours.

La spontanéité et la nouveauté, qui donnent tant de charme et d'attrait à toute espèce de peinture, est plus indispensable encore à celle de genre. On ne saurait trop répéter à ceux qui préfèrent ce mode de l'art que son essence réside dans ce que l'on appelle aujourd'hui l'*actualité.* Celui qui fait le genre doit peindre ce qui est vivant, ce que tout le monde voit journellement, et ce qu'il a observé lui-même avec la foule. Dans la peinture de

genre, ainsi que dans la comédie, il entre toujours un peu de satire ; or qu'y a-t-il de plus froid qu'une critique de ridicules qui ont un ou deux siècles de date, et que dirait-on d'un écrivain de nos jours qui, après avoir étudié scrupuleusement la Satire Ménippée, nous réchaufferait des plaisanteries sur le duc de Mayenne et ses adhérents? Autant la peinture de haut style a besoin de s'appuyer sur des événements et des personnages que le temps a couverts de son caractère vénérable, autant la peinture de genre prend de charme et d'intérêt quand elle reproduit les hommes et les faits contemporains.

C'est dans la persuasion où je suis de cette vérité, que je signalerai comme très-remarquables les tableaux si gracieux et si piquants de M. Adolphe Dillens, de Gand. Il y en a quatre à l'Exposition : *Le Tournoi des bagues, la Digue de Westcappelle un jour de kermesse, le Droit de passage* et *un Bal à Goës, en Zélande.* Chacune de ces spirituelles compositions a ses mérites que les connaisseurs apprécieront sans doute, mais je m'attacherai particulièrement aux deux dernières, où le talent de l'auteur apparaît avec le plus de vivacité et d'éclat.

Le Droit de passage est un petit tableau fort gracieux de mœurs zélandaises. Dans une campagne et sur un ruisseau qui la sillonne est un petit pont en planches. Une jeune Zélandaise qui veut le traverser est arrêtée au passage par un jeune homme qui lève le tribut d'un baiser. Ce qui fait le charme de cette scène est la disposition intérieure où paraissent être la passagère et le collecteur, celui-ci n'ayant nullement l'air d'abuser d'un droit qui ne lui est pas acquis, la jolie paysanne se soumettant très-volontiers à donner ce qu'on lui demande. Je ne sais si j'ai bien interprété l'intention du peintre, mais au calme des deux jeunes gens et à un certain parfum de chasteté qui règne dans la composition du groupe qu'ils forment, on serait tenté de croire qu'un amant s'est embusqué à la tête du pont pour rencontrer et embrasser sa fiancée.

Le Droit de passage est une jolie idylle ; voici maintenant une scène plus passionnée, plus dramatique, *le Bal à Goës*. La disposition du lieu où elle se passe, prise sans doute sur la nature, favorise on ne peut mieux le développement du petit drame que, selon toute vraisemblance, M. Dillens a vu aussi de ses yeux, tant il l'a rendu avec vérité et énergie. L'avant-scène est une espèce de vestibule au delà duquel s'élève un escalier de quelques marches qui conduisent à la salle de danse que l'on aperçoit dans le fond du tableau. Le groupe principal occupe le devant et se compose d'un jeune Zélandais animé d'une violente colère que tâche d'apaiser sa jeune compagne. Celle-ci s'efforce de faire sortir le jeune furieux du bal ; mais tout en obéissant à regret, il se retourne et menace du poing un autre jeune homme non moins animé que lui, que les danseurs et les danseuses s'efforcent de retenir dans la salle de bal que l'on voit dans le lointain. Voilà une scène dramatique bien exposée et qui retrace d'une manière neuve et très-pittoresque l'une de ces querelles qui s'élèvent entre jeunes gens au milieu de la joie et du tumulte d'une fête. Mais ce qui donne une valeur toute particulière à ce charmant ouvrage de M. Dillens, c'est le talent remarquable avec lequel il en a traité toutes les parties. Si les attitudes et les expressions sont pleines de vivacité et d'énergie, ce n'est aux dépens ni du dessin ni du coloris que l'artiste a obtenu ces avantages : il est toujours vrai, exact même, sans que la verve de son exécution se ressente jamais des efforts qu'il a nécessairement fallu faire pour perfectionner cet ouvrage.

Avant de passer au paysage, disons quelques mots des peintres d'animaux. Nous avons déjà mentionné *les Renards*, de M. Verlat ; indiquons encore *la Bergerie campinoise*, de M. E. Verboeckhoven, un *Attelage* sortant des carrières, par M. P. Van der Vin, mais arrêtons-nous surtout aux *Chiens* de M. Joseph Stevens. On revoit avec plaisir *un Métier de chien*, attelage de ces pauvres animaux,

harassés de fatigue, dans les rues de Bruxelles, que l'on a vu il y a deux ans à Paris; *le Marché aux chiens à Paris*; *le Chien intrus*, qui se fait donner un soufflet par un chat, et *le Philosophe sans le savoir*, gros mâtin, la bête du monde la plus philosophe, selon Platon, commenté par Rabelais, que M. Stevens a représentée rongeant un os médullaire avec la même persévérance opiniâtre qu'un savant et un penseur cherchent la solution d'une vérité. Tous ces tableaux *cyniques* sont fort bons et témoignent du talent avec lequel M. J. Stevens traite ce genre; toutefois ce genre a un grave inconvénient, celui d'être borné comme l'intelligence des bêtes que l'on met en scène; aussi pour surmonter cette difficulté, M. Stevens est-il disposé à donner parfois trop de son esprit à ses personnages. En somme, il n'est pas défendu de peindre des chiens, mais il ne faut pas abuser de la permission. La représentation des animaux, ainsi que celle du paysage et des végétaux, a besoin d'être vivifiée, spiritualisée par la présence et l'intelligence de l'homme; car enfin, malgré le grand talent des Desportes, y a-t-il au monde rien de plus glacial pour l'imagination que ces portraits de chiens en arrêt devant un gibier? Mettez les animaux en rapport avec l'homme, et tout aussitôt la vie et la poésie arrivent.

En général, l'aspect des paysages envoyés de la Belgique est triste, ce qui résulte sans doute de la nature des pays qui les ont inspirés. Ils sont vrais, exécutés pour la plupart avec talent; on les regarde avec intérêt, mais on n'y trouve guère ces aspects riants et essentiellement champêtres qui rendent cependant les tableaux de Paul Potter, peintre du Nord, si agréables à voir.

Le paysage qui nous a paru le plus remarquable est de M. L. Robbe. Il représente *la Campine*, grande plaine couverte de bestiaux, et résume à peu près toutes les qualités éparses dans les ouvrages de ce genre qui l'entourent. C'est la représentation très-habilement et très-véridiquement faite d'un pays riche sans doute en pâtu-

rages et en bestiaux, mais qui a peu de charmes et où l'imagination chercherait vainement de la pâture. Cependant ce site ingrat a fait faire à M. Robbe un tableau plein de mérite; quoique je pense qu'il eût produit un meilleur effet si, au lieu d'être peint sur une toile de douze ou quinze pieds, l'auteur l'eût réduit à la grandeur des paysages de P. Potter ou de Karl Dujardin. Où placer convenablement un pareil ouvrage?

C'est un des graves inconvénients attachés aux Expositions fréquentes, que d'entraîner les artistes, ceux mêmes qui traitent les genres les plus tempérés, à couvrir des toiles immenses dans l'espoir d'attirer plus sûrement l'attention des curieux, aux dépens des tableaux voisins. Cette faute est fréquemment commise par nos paysagistes français, et nous aurons à la signaler plus sévèrement quand nous examinerons les productions de nos compatriotes.

Nous le répétons donc, les paysagistes belges ont donné des preuves d'un talent vrai et soutenu par de solides études faites d'après les maîtres et la nature de leur pays; mais on n'y trouve pas ce qu'il est en effet si rare de rencontrer, une véritable originalité dans la manière d'envisager la nature et de la reproduire avec verve sur la toile. Nous nous bornerons donc à mentionner honorablement *la Terrassc du château de Heidelberg*, par M. E. Van Marcke; une *Vue prise dans les Ardennes*, de M. W. Roelofs; *Pont-en-Royant*, site sauvage et bien rendu, par M. T. Fourmois; *la Cathédrale de Séville* et des *Ruines mauresques*, peintes par M. F. A. Bossuet; des *Marines* et une *Vue d'Irlande*, par M. A. Francia, et d'autres compositions champêtres de MM. A. Bohm, Lehon, Moerman, Roffiaen, Stocquart, Schampheleer, Verwee, Verboekhoven, etc.

En somme, les ouvrages de peinture envoyés de la Belgique qui nous paraissent empreints du talent le plus sûr et le plus original sont, dans le genre grave et élevé,

les Trentaines de Bertal, de M. Henri Leys, et dans le genre tempéré, *la Kermesse*, de M. Madou, *le Magasin de soierie*, de M. Willems, et *le Bal à Goës*, de M. Adolphe Dillens.

CHAPITRE VI. — DANEMARK.

MM. G. N. Marstrand, G. Roed, C. A. Schleisner, J. J. Ekner, A. Tidemand, N. Simosen, G. Sonne, G. Gertner, Sorensen, Melbye, etc.

Le nom du statuaire Thorwalsden, émule de l'Italien Canova, a fait inscrire le Danemark au nombre des nations qui se distinguent dans les arts. Mais jusqu'ici au moins c'est à lui seul qu'appartient la gloire d'avoir traité des sujets religieux et profanes en les idéalisant, et d'avoir atteint son but en s'appuyant sur les modèles que nous a laissés l'antiquité. Lorsque nous traiterons de la sculpture, nous dirons si un élève de ce célèbre artiste, M. Bissen, auteur des deux statues *Oreste* et *Philoctète*, marche fermement sur les traces de son maître; mais dans les peintures que les artistes danois ont envoyées à l'Exposition universelle, on ne voit que des compositions du genre tempéré, des scènes familières se passant dans les habitations ou dans les campagnes, des paysages et des fleurs.

Si ces compositions n'électrisent pas l'imagination, il s'en faut bien cependant qu'elles soient insignifiantes et fades; car à travers l'apparence si calme de quelques-unes d'entre elles, il y a quelque chose qui occupe agréablement l'esprit et va droit à l'âme : c'est la peinture des mœurs des classes inférieures, animée tout à la fois par une gaieté vive et pure et par un sentiment religieux qui donne aux personnages les plus infimes un air de noblesse et de grandeur que toutes les magnificences terrestres ne

produisent jamais. C'est par la comédie et l'idylle saintes, si l'on peut dire ainsi, que se distinguent les meilleures compositions des peintres danois, et cette manière originale de traiter le genre suffit pour donner à cette école du Nord un cachet qui la distingue des autres. On peut sans doute lui reprocher de ne pas être, sous le rapport de l'exécution, au niveau de quelques autres nations; mais ce sont, selon nous, des mérites inappéciables pour de véritables peintres de genre que de s'en tenir sagement à représenter ce qui frappe leurs yeux et leur esprit; que de se plaire à choisir des scènes simples, des sentiments doux, purs et élevés, en portant habituellement leurs observations, leurs études sur des classes de la société que l'excès de la civilisation n'a pas encore corrompues et amoindries; que de composer enfin et de peindre d'après la nature vivante, au lieu d'en user comme bon nombre de peintres de genre français entre autres, qui se mettent l'esprit à la torture pour faire de l'archéologie avec les tableaux de Watteau, de Lancret et de Boucher, et nous inventer des personnages plus effrontés et plus luxurieux encore que ceux de ces habiles et élégants pornographes.

J'ignore dans quelles dispositions sont les amateurs riches en Danemark, et s'ils payent aussi follement les peintures de genre que chez nous; mais comme le prix que la mode et l'engouement font mettre à certains ouvrages n'influe en rien sur l'estime que j'en fais, il m'importe peu que les travaux des peintres de genre soient bien ou mal payés à Copenhague; il me suffit de savoir qu'en général le caractère de ces compositions est simple au lieu d'être maniéré, et qu'elles tendent plutôt à donner du calme à l'esprit qu'à exciter et à salir l'imagination. Alors je comprends l'homme opulent, et malheureusement si souvent entouré de gens pervertis et vicieux, reposant avec plaisir ses yeux et son âme sur un tableau comme celui de M. G. N. Marstrand, par exemple, où l'on

voit les *Habitants de la Dalécarlie*, en Suède, qui traversent le lac de Siljan pour se rendre à l'église. C'est un spectacle curieux que cette population en habits du dimanche, distribuée sur une assez grande quantité de grands bateaux, sur chacun desquels se trouvent soixante personnes au moins. Déjà on voit sur le rivage ceux qui sont débarqués ; mais ce qui captive surtout l'attention, ce sont les bateaux qui voguent encore sur le lac à différentes distances. Toutes les femmes, jeunes et vieilles, vêtues de blanc, symétriquement assises et regardant impatiemment la rive où elles vont aborder, font naître mille imaginations dans l'esprit du spectateur. Indépendamment du sentiment religieux qui semble régner dans l'âme de ces pèlerins dont se compose cette petite flotte, on devine ce qui se passe dans l'âme de ces jeunes gens et de ces jeunes filles qui attendent le débarquement avec impatience. Sur la plage, parmi ceux qui ont déjà mis pied à terre, les uns aident les vieillards, d'autres plus libres se rejoignent après les travaux de la semaine, et les fiancés surtout bénissent doublement le jour du repos. Dans cette composition, ou plutôt dans cette simple imitation de la nature, il y a un charme qui pour nous surtout a tout le piquant d'une peinture de coutumes qui nous sont tout à fait étrangères.

Il ne faut pas s'attendre, en parcourant la galerie danoise, à trouver de la peinture de genre *fignolée* comme celle que l'on fait en France, en Belgique et dans la Grande-Bretagne. Les sujets, les expressions et jusqu'au maniement du pinceau, tout est simple, même dans les meilleures productions qui nous sont venues du Danemark ; on pourrait même reprocher à quelques artistes de ce pays de négliger par trop le matériel de l'art. Si les *Paysannes zéelandaises*, à l'époque de la récolte des blés, avaient été peintes avec plus de finesse et de fermeté par M. G. Roed, son tableau, bien composé et qui pique la curiosité par l'aspect et les habitudes des personnages

qui y figurent gagnerait certainement. De notre côté du continent, nous présentons en général les scènes familières sous des aspects trop recherchés, trop coquets ; mais il ne faut pas, par respect pour la simplicité, rejeter toute élégance.

Une Famille de pêcheurs et *le Sommeil de la grand'mère* rentrent dans les sujets favoris de l'école danoise, et M. C. A. Schleisner, par la verité des expressions, par le calme de la vie intérieure des braves gens qu'il a mis en scène, a donné du charme à ses deux tableaux. Mais il y a plus de verve et d'entrain dans un très-joli ouvrage de M. J. J. Ekner, *le Repas champêtre chez un paysan de l'île d'Amack*. Ce qui frappe dans toutes ces scènes des pays du Nord, c'est le calme et la sérénité des personnages. Est-ce la peinture fidèle des mœurs de la classe des paysans qui produit ce résultat, ou les artistes, par une réserve qui fait honneur à leur goût, ne veulent-ils offrir aux yeux des amateurs que des tableaux qui soient agréables aux yeux et qui calment l'esprit? C'est ce que je ne saurais décider ; mais le fait est que dans les compositions qui viennent de nous occuper, ainsi que dans celles qui nous restent à signaler, il n'y a pas apparence de cette joie turbulente, de ce manége de coquetterie et de ce libertinage d'imagination, accompagnements presque toujours obligés des scènes familières que nos peintres de genre tirent des salons, des boudoirs ou des chaumières. C'est là ce qui donne un charme particulier et un aspect original au *Repas des paysans d'Amack*. Ces braves gens, hommes et femmes, en mangeant et en buvant, rient de tout leur cœur, mais avec tant de bonhomie et de candeur, qu'une joie douce nous gagne en les regardant. Si l'on ajoute à ce genre d'attrait celui que causent des attitudes pleines de naturel, des expressions vives, un coloris assez éclatant et une harmonie générale bien entendue, on se formera une juste idée de l'ouvrage de M. Ekner.

Il y a cependant trois tableaux dans lesquels cette paix

morale, également bien exprimée, fait une impression plus profonde parce que le peintre, M. A. Tidemand, quoique n'ayant mis en scène que d'humbles personnages, les a singulièrement relevés par les sentiments graves ou religieux qu'il leur a prêtés. La première de ces trois compositions représente une *École de jeunes gens* de quinze à seize ans, dont l'un répond aux questions que lui adresse l'instituteur. Autour de ces deux personnages qui occupent le centre du tableau sont les autres élèves qui attendent leur tour d'examen et écoutent avec la plus profonde attention celui que subit leur camarade. L'ensemble et jusqu'aux détails de cette scène, tout est de la plus grande simplicité, et c'est cette simplicité même qui agit fortement sur le spectateur. Le second tableau, également simple dans sa disposition générale, produit plus d'effet, parce qu'avec la tristesse qu'éprouvent les acteurs du drame se combine un sentiment profondément religieux. Il s'agit d'une *cérémonie funèbre* dans le sein d'une famille simple, peut-être de paysans. Selon l'usage protestant, le cercueil du défunt est placé au milieu de la chambre, et toute la famille apparaît dans une attitude qui indique tout à la fois les regrets qu'inspire le défunt et la soumission avec laquelle on accepte la volonté du ciel. Au-dessus de la bière est le pasteur qui exhorte l'assemblée et retrace les bonnes qualités du mort. Dans toute cette composition il règne une tristesse auguste dont le peintre a saisi et rendu toutes les modifications selon l'âge et le sexe de chacun des assistants avec un talent remarquable ; aussi regarde-t-on avec beaucoup d'intérêt le service funèbre peint par M. Tidemand.

L'auteur me semble toutefois s'être surpassé en traitant son troisième tableau, *la Lecture de la Bible*. C'est encore, sinon chez des paysans, au moins dans l'intérieur d'une grosse ferme, que l'auteur nous fait pénétrer. On sait que dans les pays protestants, chaque soir et les jours de fête, au milieu de chaque famille, on lit des passages

de la Bible devant les parents réunis et en présence des domestiques qui assistent également à cet acte de religion. C'est d'une réunion de ce genre que M. Tidemand a fait le sujet de son troisième tableau. Un homme jeune encore fait la lecture. Debout et monté sur une espèce de banc d'où il domine ses auditeurs, il fait entendre la parole sacrée qu'écoutent avec le plus profond recueillement les grands parents, leurs fils et leurs filles, ainsi que les serviteurs qui les entourent. Comme dans le précédent ouvrage, M. Tidemand, en homme habile, a employé le moyen le plus sûr et le plus convenable pour bien développer les ressources de son sujet, et il a exprimé avec autant d'art que de vérité les nuances que l'attention et la piété peuvent imprimer sur la physionomie d'une vingtaine de personnes dont l'âge, le sexe, le caractère et la condition sont variés à l'infini. Peintre vrai et soigneux des sentiments de l'âme, M. Tidemand n'a cependant pas négligé la partie pittoresque de son œuvre; le jour y est artistement distribué de manière à faire ressortir chaque groupe; le lecteur, dominant l'assemblée, caractérise bien le sujet, et dans le fond un rayon discret de lumière tombant derrière les assistants semble être un symbole de la lumière divine qu'ils reçoivent.

Ai-jè bien interprété les intentions de M. Tidemand? Car, je dois le dire, je n'ai trouvé ni son nom ni l'indication de ses ouvrages au livret; et je l'ai compris au nombre des artistes danois, guidé seulement par la place qu'occupent ces trois tableaux à l'Exposition universelle, par le caractère des sujets qu'il a traités, et par son nom que je n'ai lu qu'avec peine à l'angle de ses toiles.

Dans la galerie danoise il y a encore une composition, mais d'un tout autre genre, qui mérite d'être signalée: *La garnison danoise de Frederickstadt repoussant l'assaut donné par les insurgés à la redoute du Moulin, le 4 octobre* 1850. Ce fait d'armes a été spirituellement représenté

par M. N. Simosen, de l'Académie de Copenhague; mais, comme la plupart des tableaux de bataille, celui-ci offre plutôt un intérêt historique que pittoresque, bien que l'ouvrage de M. Simosen soit habilement peint. On peut tenir pour certain que du moment où l'on représente une mêlée, et où la composition offre une foule compacte, on donne un spectacle qui excite la curiosité, mais qui ne fait naître aucune émotion. La vue pittoresque d'un site, d'une ville, d'une chaîne de montagnes parle plus à l'imagination et laisse des traces plus profondes dans la mémoire que la carte topographique la mieux faite; d'après un principe analogue, le moindre épisode extrait d'un combat, un blessé soutenu par son camarade, un vaincu mourant sur son drapeau, ou deux combattants acharnés l'un contre l'autre, remueront plus le spectateur que le déploiement stratégique d'une bataille qui s'étend sur une immense surface de terrain, et dont les détails se perdent dans un vaste ensemble.

En ce genre M. G. Sonne a peint aussi avec talent une sortie des troupes danoises de la ville de Frédéricia, et l'assaut des batteries ennemies le 6 juillet 1849.

Le peintre Denner, qui reproduisait avec une si grande exactitude les rides, les verrues et tous les détails microscopiques de la peau humaine, n'est-il pas Danois? Je n'ai pas sous la main de dictionnaire historique qui puisse me tirer d'incertitude à ce sujet; quoi qu'il en soit, le Danemark peut se vanter en ce moment d'avoir un artiste, M. G. Gertner, né à Copenhague, qui dame le pion à son prédécesseur. Je n'ai pas encore pu découvrir le portrait du pianiste Thalberg, indiqué par le livret comme étant de ce peintre, mais j'ai vu celui qu'il a fait de madame Gertner, sa mère, et c'est en son genre un chef-d'œuvre. Je serais fort en peine de dire à quel point le fini et l'exactitude de l'imitation sont portés dans cet ouvrage; mais ce que je puis affirmer et ce qui est le plus grand éloge que l'on puisse faire de ce portrait peint par M. Gertner, c'est

que malgré les milliasses de petits sillons exprimés sur l'épiderme, le portrait de madame Gertner, vu à distance, est très-largement modelé et d'une vivacité de coloris tout à fait remarquable.

Quelques paysages sont joints aux peintures danoises dont nous avons essayé de déterminer le caractère et de faire connaître le mérite. M. C. F. Sorensen, de Copenhague, a fait une jolie *Vue des côtes de la Hollande*. Le *Combat naval entre les Danois et les Suédois*, en 1677, a été traité avec talent par M. A. Melbye, de Copenhague. La *Vue d'une forêt de l'île Séeland* pendant l'été offre un très-beau site ; il est fâcheux seulement que la représentation qu'en a faite M. P. C. Scovgaard n'ait pas été peinte d'une main plus sûre. MM. H. Bunzen et F. C. Kierschoew sont auteurs de plusieurs vues et paysages agréables. Enfin MM. J. L. Jenson et T. Gronland ont envoyé des tableaux de fleurs et de fruits.

Le nombre des ouvrages envoyés du Danemarck n'est pas grand, et celui des tableaux que leur originalité et leur mérite pittoresque recommandent à l'attention publique l'est bien moins encore, puisque nous croyons pouvoir le restreindre sans injustice au *Repas des paysans de l'île d'Amack* par M. Ekner, et aux trois scènes remarquables peintes par M. Tidemand : *l'École, le Service funèbre* et *la Lecture de la Bible ;* mais la quantité n'est pas ce qui nous occupe, et nous saisissons avec plaisir l'occasion de faire observer qu'en joignant aux compositions principales que nous venons de signaler, quelques-unes de celles un peu moins saillantes peut-être qui les entourent, on reste frappé du caractère franc et décidé qui donne un aspect original et tant d'unité aux travaux de l'école danoise.

CHAPITRE VII. — DEUX-SICILES.

J'ai vainement feuilleté le livret et son supplément pour m'assurer du nombre des peintres napolitains et siciliens qui représentent l'école de ces deux pays à l'Exposition universelle ; *trois* seulement sont inscrits : M. B. de Francesco, né à Naples, mais qui depuis longtemps déjà exerce habilement son art en France, et qui n'a envoyé au grand concours de cette année, que deux *Vues de Bretagne*; puis M. F. J. Paris, né à Naples, mais élève de deux peintres français, Victor Bertin et M. Gosse, et auteur de trois petits tableaux de *Vaches*, d'une *Bergerie* et d'un *Ane chargé de bois* ; et enfin M. Patania, né à Palerme, se livrant non sans succès au genre du portrait dans la bonne ville de Paris.

En bonne conscience, ce n'est pas sur ces productions légères et imprégnées du goût français que l'on peut juger de l'état actuel de l'art dans le royaume des Deux-Siciles; nous passerons donc par-dessus Parthénope et Syracuse pour nous porter vers l'Ibérie.

CHAPITRE VIII. — ESPAGNE.

MM. L. Galofre, Ferrant, P. Clavé, Cerda, B. Montanes, F. de Mendoza, C. L. Ribera, Lorenzale, L. Madrazo, B. Lopez, Castellano, J. M. Espinosa, E. Lucas, mademoiselle Aita de la Penuela.

En donnant un aperçu de l'état actuel de l'art de la peinture en Europe, j'ai insisté, en commençant ces examens, sur l'influence qu'a eue et qu'exerce encore l'école fondée

en France par Louis David. L'Espagne, plus que tout autre pays peut-être, y est restée soumise, et il suffit de parcourir le livret espagnol pour s'assurer que la plus grande partie des professeurs qui ont formé les élèves aujourd'hui dans la force de l'âge, ont étudié vers 1800 à l'école de David. Joseph Aparicio, MM. Antoine de Ribera, Joseph Madrazo et le sculpteur Alvarez ont enseigné la plupart des artistes qui tiennent en ce moment le premier rang à Madrid. En outre, on voit que de nos jours la disposition favorable des artistes espagnols à l'égard de l'école française subsiste encore, car parmi ceux qui ont envoyé à l'Exposition universelle, plusieurs d'entre eux se sont fait inscrire comme élèves de MM. Ary Scheffer, Paul Delaroche, Calamatta et de mademoiselle Rosa Bonheur. On pourrait même dire qu'en ce moment l'école espagnole a une propension à imiter trop complaisamment celle de France, surtout dans la peinture de portrait. Et en effet, à cela près du costume des personnages, de celui des femmes surtout, qui retient encore quelque chose de national, les portraits espagnols qui figurent en ce moment à l'Exposition ont un air de famille avec ceux de MM. Dubufe et Winterhalter.

Quelques anciens peintres espagnols, Ribera, Zurbaran, entre autres, ont peut-être poussé parfois l'énergie jusqu'à la rudesse; mais c'est un reproche contraire que l'on serait tenté d'adresser à l'école moderne. Ce soin excessif que l'on prend aujourd'hui d'adoucir les formes, de fondre les teintes; la recherche minutieuse avec laquelle on peint les vêtements et les accessoires; cette peinture polie et propre dont on abuse si souvent, sont autant de prétendues perfections dont l'effet est d'ôter aux personnages leur physionomie, aux objets leur caractère, et aux sujets que l'on traite cette puissance attractive qui subjugue le spectateur. En général, le type de figure espagnol est prononcé, et les traits comme l'expression des hommes et des femmes de cette partie de

l'Europe, frappent l'attention et disent toujours quelque chose. Or, en passant en revue les tableaux et les portraits de la galerie espagnole, on est assez étonné de n'y trouver que des visages non-seulement immobiles, mais qui semblent ne pas pouvoir sortir de cette immobilité. Nous croyons ne pas nous écarter de la vérité en disant que ce défaut résulte du goût excessif qu'ont les peintres espagnols de nos jours pour le *beau faire*. C'est pour obtenir ce futile résultat, c'est sans doute aussi pour plaire à certains amateurs qui mettent le *fini* en peinture au-dessus de toutes les qualités, qu'en Espagne, comme en bien d'autres pays d'ailleurs, les artistes transigent avec leur conscience, altèrent la vérité, évitent surtout ce qu'elle présente d'énergique et d'original, et finissent par produire des ouvrages trop loués pendant qu'on les achève, mais qui courent le risque d'être promptement oubliés.

Il faut que les artistes espagnols se réveillent; il est indispensable qu'au lieu d'obéir aux autres, ils s'émancipent et vivent de leur propre vie. Depuis les détails de leur histoire contemporaine, en remontant jusqu'au reste des vaillants rassemblés par don Pélage dans la grotte de Covadonga, ils ont à leur choix une suite de sujets admirables et heureux pour la peinture sérieuse. Que s'ils veulent s'exercer dans des genres plus tempérés, plus humbles, qu'ils s'attachent à ce qu'ils ont journellement sous les yeux, et qui leur offre de si amples récoltes à faire. La variété des costumes, presque perdue chez la plupart des nations de l'Europe, se maintient encore dans leur pays; les classes inférieures des diverses provinces de l'Espagne conservent encore, avec quelque chose de leur rudesse primitive, des physionomies, des mœurs et des costumes très-originaux, et remarquablement pittoresques; tel est le fond héroïque et familier sur lequel ils peuvent et doivent s'appuyer pour donner de l'intérêt à leurs compositions, et de l'originalité à leur peinture.

Enfin, en dehors et au-dessus de tous ces riches motifs, les peintres espagnols, ainsi que ceux de toutes les nations chrétiennes, ont encore à leur disposition les sujets religieux, en sorte que, quelle que soit la variété des imaginations et des talents, chaque artiste peut choisir le mode qui convient le mieux à son génie. Seulement il ne faut pas oublier ce que nous avons déjà reconnu pour certain : que le sujet est la moindre chose dans les arts, et qu'il ne prend d'importance pittoresque que par la manière dont il est composé et rendu.

M. J. Galofre, de Barcelone, a traité un de ces sujets historiques auxquels je faisais allusion tout à l'heure : ce sont *les Rois catholiques imposant à l'ambassadeur arabe El-Kassim les secondes capitulations de Grenade*. Près de Christophe Colomb, sur le point d'entreprendre son premier voyage, est sa protectrice la plus dévouée, la meilleure amie d'Isabelle la Catholique, la marquise de Moya. C'est commettre une faute grave que d'introduire dans une composition deux sujets et deux personnages également importants. Le rapprochement de la prise de Grenade et du départ prochain de Colomb donne à l'esprit une espèce d'éblouissement analogue à celui qui frapperait nos yeux si les rayons de deux soleils venaient par impossible à se projeter sur la terre, ou bien si nous regardions un objet à travers une pierre spéculaire.

Ce défaut d'unité a pour le tableau de M. Galofre le plus grave des inconvénients, celui de ne pas le laisser comprendre même après la lecture de la notice. Les personnages sont représentés de grandeur naturelle, et nous avons regardé avec plaisir la tête de la femme assise, qui est d'un beau caractère et le point saillant de l'ouvrage. Est-ce la reine Isabelle? Je n'ose l'assurer, tant l'exposition de la scène est obscure.

Il y a de la grâce et du talent dans un tableau de petite dimension où l'on voit un *Enfant porté au ciel par des anges*. L'exécution de cet ouvrage est fine et fait

honneur au pinceau de l'auteur, M. L. Ferrant, de Barcelone, qui a envoyé en outre *l'Enterrement des morts*, faisant partie d'une collection des œuvres de miséricorde, et plusieurs portraits estimables, mais dont le mérite n'est cependant pas assez transcendant pour être mentionnés particulièrement dans une Exposition aussi importante que celle de cette année.

Un *Épisode de la vie d'Isabelle la Catholique*, *le Songe du prophète Élie* et *le Samaritain* témoignent de l'envie qu'a de traiter les sujets élevés M. P. Clavé, de Barcelone, habitant Mexico. A cet égard, on doit louer les nobles intentions de l'artiste ; toutefois il est indispensable qu'il redouble d'efforts pour mettre son style à la hauteur des sujets qu'il préfère.

On peut donner les mêmes encouragements et le même avis à l'auteur d'*Isabelle la Catholique donnant la liberté au fils de Boabdil*, M. Cerda, de Barcelone, ainsi qu'à M. J. Espalter, né aussi à Barcelone, et élève de Gros, dont les envois consistent en une *Vierge*, une *sainte Anne instruisant la Vierge*, quelques compositions du genre familier, et *les Adieux de Boabdil à Grenade*.

Ce qui manque en général à la peinture espagnole c'est l'énergie et la nouveauté; on voudrait surtout y trouver quelque chose qui sentît le terroir. Il y a certainement des qualités estimables dans le *Saül consultant la pythonisse*, peint par M. B. Montanes, de Saragosse, mais la composition, le dessin, la manière de peindre et jusqu'à la pantomime des personnages, tout dans cet ouvrage dérive évidemment de l'école française. Les peintres de la Péninsule ibérique ont aussi une disposition trop fréquente à choisir des sujets qui ne parlent pas assez aux yeux et qu'on ne peut comprendre qu'à l'aide de notices très-détaillées. Ainsi, par exemple, M. F. de Mendoza, de Madrid, a traité en grand un sujet que la peinture est impuissante à rendre : « Isabelle la Catholique annonçant à Christophe Colomb que si le Trésor royal ne suffit pas à payer les

frais de son expédition, elle est disposée à engager ses bijoux. » On ne prendrait son parti sur l'indécision d'une pareille scène que dans le cas où l'artiste attirerait impérieusement l'attention sur son ouvrage par la supériorité incontestable des grandes qualités pittoresques qu'il y aurait imprimées. *L'Origine de la famille de los Girones*, ainsi que celle de la famille de *los Centellas*, l'une traitée par M. C. L. Ribera, de Madrid, l'autre par M. Lorenzale, de Barcelone, offrent des obscurités à peu près semblables; ces compositions historiques ne peuvent se passer de minutieuses explications, et par cela même que ce défaut n'est pas compensé par des qualités pittoresques entraînantes, on est paresseux de chercher à en comprendre le sens.

M. Louis de Madrazo a envoyé *l'Enterrement de sainte Cécile dans les catacombes de Rome*, et l'on remarque des qualités solides dans cet ouvrage, dont le style cependant n'est ni assez pur ni assez élevé relativement au sujet.

Les Saintes Femmes au tombeau de Jésus-Christ sont de M. Frédéric de Madrazo, frère du précédent. Cet ouvrage mérite aussi des éloges, quoique l'on pût reprocher à l'auteur de n'avoir pas mis plus d'énergie dans le dessin et le coloris de son tableau. Indépendamment de cette composition on voit encore quatorze portraits de la main de M. Frédéric de Madrazo, et, à parler sincèrement, ces quatorze peintures sont ce qu'il y a de plus saillant dans la galerie espagnole. La reine Isabelle, le roi don Francisco d'Asis, les duchesses d'Albe, de Séville et de Médina-Cœli, le patriarche des Indes, M. Mazarredo, la nourrice du prince des Asturies et d'autres personnages encore, forment une collection curieuse et qui donne une idée avantageuse de l'artiste comme peintre de portrait. On peut sans doute reprocher à ces ouvrages un peu de monotonie dans le dessin et le coloris, un fini trop égal et parfois trop minutieux, mais au total ces quatorze peintures sont très-agréables à voir.

Parmi les productions du même genre, on distingue

encore le portrait de la princesse des Asturies en costume andalou et celui de la nourrice de la princesse des Asturies en costume de *pasiega*, peints avec talent par M. B. Lopez, de Valence, puis enfin celui du roi, de M. Luis Lopez.

Ce que l'on cherche et ce qui fait défaut dans la galerie espagnole, ce sont les tableaux empreints du caractère de cette nation. Pour donner une idée du genre d'éclectisme qui règne dans cette école cosmopolite, je citerai un tableau agréable de mademoiselle Aita de la Penuela, née à la Havane, élève de M. Scheffer et de mademoiselle Rosa Bonheur, et qui a peint, quoi ? une *Petite glaneuse dans les Vosges!* Entre-t-il dans la destinée des nations qui couvrent le globe de voir les idées, les goûts, les langues, les arts et l'industrie de chacune d'elles se confondre dans le même moule ? et ne serait-on pas tenté de croire que cette diffusion est déjà assez avancée, quand on considère que tandis que les Ottomans ont mis de côté le costume oriental, nous avons parmi les troupes françaises les zouaves, qui portent les pantalons larges et le turban ? Avec les relations internationales rendues si promptes, si sûres et si faciles par la vapeur et l'électricité, il est impossible de ne pas prévoir que dans un temps donné tout en ce monde sera soumis à un nivellement universel.

Quelques artistes espagnols cherchant cependant encore à reproduire des scènes caractéristiques de leur pays, nous ont envoyé des compositions reproduisant les différents détails relatifs aux fameux combats de taureaux. Celle de M. M. Castellano n'est malheureusement que curieuse ; mais les différents personnages qu'il y a introduits sont peints d'après nature. Ce sont, outre les *amateurs avant la course des taureaux*, les *espada* F. Montès, Argona Guillen, J. Redondo, puis le *picador* Alvarez Chola et le *bandillero* L. Regatera, tous personnages jouissant d'une certaine célébrité en Espagne.

On s'aperçoit que le peintre a mis tous ses soins, non-seulement à donner la ressemblance la plus fidèle à ses héros, mais qu'il a reproduit avec une exactitude minutieuse les plus petits détails de leurs habillements somptueux. Toutes ces vérités partielles ne donnent cependant pas de vérité à la composition de l'ouvrage, et il est facile de s'apercevoir que l'artiste, au lieu de donner la vie à l'ensemble de sa scène, n'a fait, au résultat, qu'une suite de portraits incohérents dont chaque modèle a posé d'une manière théâtrale. Je reviens donc à mon premier jugement : ce tableau ne satisfait que la curiosité. Elle est encore excitée peut-être par deux toiles de J. J. M. de Espinosa, de San Lucar, mais d'une manière peu agréable, tant l'un des sujets est repoussant. Dans le premier tableau on voit des *picadores*, ce sont ceux qui excitent les taureaux avec leurs lances, essayant leurs chevaux. Jusqu'ici les tours de manéges de ces habiles cavaliers couverts de leurs brillants habits, offrent un spectacle élégant ; mais la seconde scène choisie par E. de Espinosa ne se compose que d'un monceau de malheureux chevaux tués pendant une course de taureaux, et il faut avouer que ce spectacle repoussant n'est guère propre à favoriser le talent d'un peintre, quelque éminent qu'il puisse être.

M. E. Lucas, de Madrid, auquel on doit un épisode curieux de la *révolution de Madrid* en juillet 1854, a envoyé aussi une vue générale de l'arène et de l'amphithâtre où se célèbrent *les combats de taureaux à Madrid*. Tout cela, je le répète encore, est une pâture donnée à la curiosité, mais qui ne favorise en rien l'art de la peinture. Dès que l'on introduit la foule dans un tableau, la multiplicité des scènes particulières fait diverger nos regards et notre intelligence au lieu de les concentrer, et par cela seul détruit toute espèce d'unité ; et puis pourquoi n'avouerions-nous pas que la représentation de ces spectacles sanglants nous paraît être un reste de barbarie dont nous

sommes étonnés que les Espagnols de nos jours ne se soient pas encore purgés ? Si sauvages que puissent être les paysans et les cultivateurs des provinces les plus arriérées de l'Espagne, est-ce qu'il ne serait pas possible d'y saisir des scènes familières, des intérieurs simples, où il régnerait des mœurs sinon douces, au moins candides, et qui surtout n'auraient rien de féroce ou de théâtral ?

Après tout, que nous importent ces tueurs de taureaux, ces muletiers, ces danseuses échevelées, ces *gitani* qui, si l'on s'en fiait aux peintures de quelques artistes, semblent être le fond de la population de l'Espagne ? Et que dirait-on à Madrid si, pour donner une idée de la France, on ne représentait sur les tableaux qu'on y envoie, que des tambours-majors, des suisses de paroisse et des comédiens maniérés ?

Je crois que les peintres de genre, en Espagne, se sont lancés dans une mauvaise voie. Qu'ils essayent donc d'en changer ; et au lieu de ne prendre pour guides et pour modèles que des scènes conventionnelles et des personnages de théâtre, qu'ils parcourent solitairement et le crayon à la main les contrées peu fréquentées de l'Espagne, surtout celles qui sont montagneuses, et je serais bien étonné s'ils ne surprenaient pas là des scènes familières, des petits drames même, qui prendraient sous leurs pinceaux un aspect original que leur communiquerait l'âpreté simple des mœurs de gens qui ne connaissent que leur province. Cherchez et vous trouverez ; frappez et l'on vous ouvrira.

Je ne terminerai pas ma sortie contre l'imitation de la nature conventionnelle et théâtrale sans indiquer une composition de M. C. L. Ribera, un portrait de famille où cet artiste a représenté, près du père et de la mère, des enfants de six à sept ans, garçons et filles, les uns en costume de petits officiers à la mode de 1780, les autres en comtesses et en marquises extravagantes de la même époque. Ainsi Watteau déteint jusque sur l'école mo-

derne de l'Espagne ! J'ai déjà reproché aux peintres de ce pays de suivre avec trop de soumission notre école française, même dans ce qu'elle a de bon ; mais se jeter tête baissée dans le *rococo* dont on est déjà las à Paris, c'est trop.

CHAPITRE IX. — ÉTATS PONTIFICAUX.

En poursuivant notre examen, nous allons aborder plusieurs galeries de l'Exposition universelle, où est représenté l'art tel qu'on le cultive aujourd'hui chez quelques nations dont l'activité et les goûts sont bien différents. D'un côté, nous aurons à signaler l'espèce d'épuisement que semblent éprouver les peuples qui ont si longtemps tenu glorieusement le sceptre des arts, et de l'autre, la direction que prend le goût chez une grande nation où les arts ne se sont que tardivement développés, mais d'une manière fort originale.

On sait déjà combien les envois faits des parties de l'Italie comprises dans le royaume lombardo-vénitien sont restreints et quel attrait invincible semble forcer les peintres de ces contrées à ne représenter que des scènes romanesques, familières et bouffonnes même. Quant à ce qui est censé venu des Deux-Siciles, le croirait-on ? ce sont des *Vues de Bretagne*, petite mystification qui aurait dû être épargnée à l'Italie et aux curieux venus pour étudier sérieusement l'Exposition parisienne.

Serons-nous plus heureux en parcourant les ouvrages des peintres des États pontificaux ? Hélas ! non. Qu'il n'y ait que sept artistes de ce pays qui aient répondu à l'appel de la France, ce n'est certes pas ce dont on se plaindrait si deux ou trois d'entre eux avaient envoyé sinon des

chefs-d'œuvre, au moins des ouvrages recommandables. Mais il n'en est pas ainsi ; et l'on ne peut citer avantageusement qu'un tableau d'un aspect et d'un coloris beaucoup trop obscurs sans doute, mais dont la composition est belle, touchante et d'un style noble et sévère. Il représente *la Réconciliation des familles Montecchi et Capuletti* en présence du cadavre de leurs enfants. Il y a donc des louanges à donner à cet ouvrage ; seulement il se trouve qu'en réalité ce tableau est d'origine assez peu romaine, si l'on en juge d'abord par le nom de l'auteur, M. F. Leighton, né sans doute accidentellement en Italie, et par celui de son maître, M. E. Steinte, de Francfort. Il ne nous reste donc plus que les ouvrages des Toscans à examiner, pour savoir si les artistes de ce pays soutiendront la vieille réputation de leurs compatriotes ; c'est ce qui nous occupera plus tard.

CHAPITRE X. — ÉTATS-UNIS D'AMÉRIQUE.

D'un pays où l'art semble épuisé et près de s'éteindre, passons tout à coup à un monde nouveau où la peinture en est encore aux essais. Nous n'y trouverons pas par malheur la moindre trace de ces grands efforts primitifs, de ces beautés puissantes et naïves dont les peuples neufs se montrent parfois si riches ; nous y observerons au contraire les effets que produit sur l'art la transmission presque instantanée des théories et de la pratique d'un vieux monde apportées dans un nouveau.

Une difficulté se présente tout d'abord en parcourant la galerie consacrée aux États-Unis, celle de savoir jusqu'à quel point les ouvrages qu'elle contient sont réellement américains, et la part qu'ont eue dans l'éducation

des artistes de ce pays les écoles italienne, française et anglaise ; car pour ce qui est d'une école vraiment américaine, il n'en est absolument pas question jusqu'à présent. Le choix des sujets et le caractère particulier donné aux compositions sont certainement des traits saillants qui distinguent l'esprit des différentes écoles ; cependant c'est par la partie pratique de l'art, c'est par la manière de peindre qu'elles font peut-être le plus ressortir leur originalité. Aussi, comme le médecin après avoir examiné le *facies* de son malade lui tâte aussitôt le pouls, à peine ai-je jeté un premier coup d'œil sur un tableau, que je regarde aussitôt comment il est peint.

Or de l'examen de la galerie américaine on conclut aussitôt que les peintres nés dans le Nouveau-Monde se ressentent, pour leur art comme pour leurs mœurs, de ce qu'ils ont emporté de leur ancienne patrie, la Grande-Bretagne.

Des dix artistes qui ont exposé. M. G. P. A. Healy, de Boston, est sans contredit le plus habile. On voit de lui un tableau dont les figures sont de grandeur naturelle, plus grandes même que nature, et représentant *Franklin plaidant la cause des colonies devant le roi Louis XVI*. Puis, autour de cette composition, sont treize portraits plus ou moins grands du même peintre. Il y a plusieurs années déjà que M. Healy travaille et expose en France, et j'ignore où il a originairemént étudié son art ; mais il suffit d'avoir l'œil tant soit peu exercé pour s'apercevoir que cet artiste a pris pour guide Reynolds, et surtout son brillant successeur sir Thomas Lawrence. En effet, dans le tableau de *Franklin*, il y a quelque chose de satiné et de plus éclatant que la nature, que M. Healy semble avoir imité du portrait de Pie VII qu'a laissé le célèbre peintre anglais ; en sorte qu'avec la meilleure volonté du monde, il n'y a cependant pas moyen de trouver dans le *Franklin* et les treize portraits de M. Healy rien qui dénote encore un caractère particulier à l'art américain.

Trois petites toiles gracieuses, une *Bouquetière*, une *Petite fille à la fontaine* et une *Tête d'étude*, de M. W. Hunt, né à Boston, ne nous donneront pas une idée plus nette à ce sujet, puisque M. Hunt a étudié son art à Paris, dans l'atelier de M. Couture.

Sera-ce dans *le Pique-Nique dans un des États de l'Ouest*, petit tableau de genre de M. D. Walcutt, de Cincinnati, que nous trouverons l'art de présenter une scène familière et une manière de peindre propres à l'Amérique? J'en doute, car l'exécution de cet ouvrage est tout simplement faible, et le laisser aller des habitants des États de l'Ouest en goguette, ressemble à la grosse gaieté des bourgeois de tous les pays.

L'art de peindre ne semble donc pas avoir acquis jusqu'à ce jour en Amérique des qualités qui le caractérisent, puisqu'il relève tout à la fois des goûts qui règnent en Angleterre et en France, et qu'aucun des artistes des États-Unis ne s'est encore distingué par une pratique vraiment supérieure.

Pour trouver l'Amérique dans la galerie de l'Exposition universelle, ce n'est donc pas dans le talent des artistes qu'il faut la chercher, mais seulement dans la représentation matérielle de quelques scènes et de certains sites de ce pays. Ainsi *le Pique-Nique,* déjà mentionné, la *Vie primitive en Amérique*, par M. T. Rossiter; les *Vues du Niagara*, de M. C. Cranch, celles de *l'Hiver dans le New-Hamsphire*, celles de *l'Hudson en automne*, de M. R. Gignoux, et les *Souvenirs de la Nouvelle-Angleterre*, par M. W. Hunt, voilà les seuls ouvrages qui nous fassent voyager en imagination dans les États-Unis.

CHAPITRE XI. — GRANDE-BRETAGNE.

MM. C. R. Leslie, A. Elmore, J. N. Paton, F. Danby, Eastlake, Rotbwell, Salter, W. Cooper, W. Dobson, W. Dyce, W. H. Hunt, E. M. Ward, Hayter, E. M. Brown, J. B. Herbert, C. B. Cope, F. Grant, et J. M. Millais, Maclise, M'innes, Frith, A. Egg, J. C. Horsley, R. Redgrave, Ward, J. C. Hook, J. Philip, Grant, D. Macnee, J. Gordon, E. Armytage, Landseer, Mulready, Webster, J. Sant, W. E. Frost et Hunt. — **Paysage :** MM. A. Gilbert, G. Colomb, J. J. Chalon, T. Creswick, J. Linell, R. Redgrave, F.W. Hulme, F. R. Lee et D. Roberts. — **Aquarelle :** MM. T. H. Corbould, H. Waren, J. F. Lewis, F. Tayler, A. E. Chalon, C. Haag, W. Benett, Copley-Fielding, G. Cattermole et W. Hunt.

On peut compter maintenant en Angleterre un assez grand nombre d'artistes distingués et dont les ouvrages ont assez de mérite et d'originalité pour que l'on puisse dire qu'il y a une école anglaise. Ce nom d'*école* convient même d'autant mieux en cette occasion, que l'art, chez nos voisins, a contracté un goût de terroir qui imprime aux compositions et à la pratique des artistes de la Grande-Bretagne un caractère tout particulier. Si j'emploie ce mot solennel d'*école,* ce n'est pas que je prétende assimiler les principes qui régissent l'école d'Angleterre aux grandes et immuables doctrines d'après lesquelles les maîtres de l'antiquité et de la Renaissance ont produit leurs immortels ouvrages ; non certes : mais enfin il y a une école, puisqu'il y a unité dans les idées qui règlent la composition ainsi que dans les moyens employés pour imiter la nature.

Dans l'intérêt de l'art pris en général, il est curieux de savoir la marche que la peinture a suivie dans la Grande-Bretagne pour arriver au point où elle est aujourd'hui. L'influence du grand événement de la Renaissance en Italie ne s'est fait sentir en Angleterre que partiellement

et à des époques assez éloignées les unes des autres. Vers la moitié du quatorzième siècle, pendant le règne d'Édouard III, le poëte G. Chaucer, de retour d'Italie, où il avait connu Pétrarque et Boccace, répandit à la cour d'Angleterre et parmi les lettrés de ce pays les connaissances variées qu'il avait recueillies par la conversation et dans les écrits des poëtes, des philosophes et des savants italiens déjà célèbres à cette époque. En outre, ces connaissances nouvelles furent vulgarisées par la présence à Londres d'un assez grand nombre de banquiers florentins généralement très-lettrés, qui fréquentaient la cour du roi Édouard, à qui ils fournissaient des fonds pour faire la guerre à la France. Dès 1360, on avait donc quelque idée des résultats de la Renaissance italienne dans la Grande-Bretagne ; mais cette influence était purement littéraire et scientifique, car on n'employait encore que le style gothique en architecture, et quelques portraits séparés ou peints sur des vitraux sont les seuls ouvrages de peinture qui datent de cette époque.

Le premier peintre célèbre qui ait exercé son art en Angleterre est Jean Mabuse, de l'ancienne école allemande, dont on voit encore quelques portraits à Windsor. Cet artiste, qui peignit sous le règne de Henri VII, mourut au commencement du seizième siècle.

Dès qu'Henri VIII fut monté sur le trône (1509), l'éclat de la cour de François I[er] et l'ardeur avec laquelle ce prince français encourageait les arts et s'entourait d'artistes de tout genre, donna au monarque anglais le vif désir de suivre cet exemple. En Angleterre comme en France, on fit un appel aux artistes de l'Italie ; mais ceux qui vinrent près de Henri VIII, assez médiocres en général, n'ont produit en Angleterre aucun ouvrage qui ait fait une forte impression sur les esprits. Quant à l'architecture, elle resta soumise aux lois très-affaiblies de l'art gothique jusqu'à la fin du règne de Henri ; et c'est particulièrement à Cambridge et à Oxford que la chapelle du

roi et quelques colléges bâtis dans la première moitié du seizième siècle peuvent donner une idée du style fleuri et mélangé en usage à cette époque.

Le premier peintre dont le talent fut réellement goûté en Angleterre est Hans Holbein. Né en Suisse vers 1498, ce fut avec une lettre de recommandation d'Érasme qu'il se présenta chez le chancelier Thomas Morus, en 1526. Son hôte, dont il fit des portraits qui sont restés célèbres, le présenta à Henri VIII, et bientôt l'artiste, après avoir peint le roi et Anne Boleyn, eut à faire les portraits de toutes les personnes de la cour. Holbein fut donc, pendant son séjour en Angleterre jusqu'à sa mort en 1554, le peintre officiel d'Henri VIII. Ce roi le chargeait même d'aller faire hors de l'Angleterre le portrait des personnes avec lesquelles il voulait entrer en relation, car après le supplice d'Anne Boleyn et la mort de Jeanne Seymour, cherchant toujours à assouvir ses appétits grossiers, cette espèce de Barbe Bleue envoya son peintre en Flandre pour faire le portrait de Christiana de Danemark, veuve de François Sforza, qu'il eut l'idée d'épouser. On ignore si la peinture a été faite ; mais on prétend que la princesse écrivit à Henri « qu'elle n'avait qu'une tête ; que si elle en avait deux, elle en mettrait une au service de S. M. »

Le grand nombre des ouvrages que Holbein exécuta à l'huile, à l'aquarelle et avec le crayon, n'influa en rien sur le goût général de la nation anglaise, mais laissa des traces profondes à la cour et parmi les personnes de la noblesse de ce pays. Cependant, outre les portraits de Henri VIII, de Thomas Morus et de plusieurs grands personnages de cette époque, dont quelques-uns ornent les palais de Saint-James et de Windsor, il y a à Londres, dans la salle de réunion des *Chirurgiens-Barbiers*, un fort beau tableau de Holbein où il a représenté de grandeur naturelle les membres de cette corporation rendant hommage au roi Henri VIII qui leur avait permis de se rassembler.

Ce n'est donc pas, comme en Italie, dans les églises et

dans les édifices publics, ni avec l'intention d'instruire et de récréer les différentes classes de la société, que l'art de la peinture a été d'abord employé dans la Grande-Bretagne. En ce pays l'art, comme une plante exotique cultivée en serre chaude, n'a pris quelque consistance que dans les palais des rois et des grands seigneurs; aussi, depuis Henri VIII jusqu'à nos jours, n'a-t-il pas cessé d'avoir pour caractère particulier l'imitation fine et délicate des traits des personnages distingués, et la représentation des scènes élégamment familières de la vie.

Sous les règnes d'Édouard VI et de Marie (1547-1558), c'est-à-dire pendant la minorité d'un tout jeune prince, et lorsque l'odieuse fille de Henri VIII s'efforçait de rétablir le catholicisme par le feu et par le sang, il fut peu question d'art, et les peintres employés à cette triste époque étaient Flamands, d'un talent médiocre, et ne firent guère que des portraits.

Il en fut à peu près de même sous le règne éclatant d'ailleurs de la reine Élisabeth. Tout semble prouver que cette princesse avait peu de goût pour les beaux-arts, et qu'elle n'estimait la peinture qu'autant qu'on l'employait à faire des représentations flattées de sa personne. Toutefois il n'existe pas un seul portrait d'elle réellement beau, et certainement la faute en est moins aux artistes qu'au royal modèle dont le goût extravagant pour la parure imposé à ses peintres, aurait compromis le talent du plus habile artiste. On cite un portrait de cette reine peint par Lucas de Heere, de Gand, qui, selon l'usage en ce temps, épuisa dans sa composition toutes les formes de la flatterie. Élisabeth, couverte d'habits d'une richesse extraordinaire, la couronne en tête, le sceptre à la main droite et le globe dans la gauche, sort d'un palais accompagnée de deux de ses dames. A son approche, Junon, Pallas et Minerve semblent fuir; Junon laisse tomber son sceptre, Vénus ses roses; Cupidon jette loin de lui son arc et ses flèches, va se réfugier vers sa mère, et, pour

compléter son ouvrage, le peintre eut l'idée de représenter sous les traits de Vénus la reine d'Écosse Marie, mais qu'il eut soin de faire moins belle que l'altière souveraine de la Grande-Bretagne.

Ce Lucas de Heere fut chargé en 1570 de décorer la galerie du château du lord grand-amiral Edouard, comte de Lincoln, qui lui demanda la représentation des mœurs et des habillements des différentes nations. Quand le peintre en vint à l'Anglais, il peignit un homme entièrement nu, ayant autour de lui toutes sortes d'étoffes et une paire de ciseaux, pour faire la satire de la légèreté avec laquelle les Anglais de ce temps changeaient de modes.

Mais les peintres ne faisaient guère que des portraits, et ceux qui ont été employés sous le règne d'Élisabeth étaient encore étrangers à l'Angleterre. Le plus grand nombre venait de Flandre; cependant Frederico Zucchero, né dans le duché d'Urbin, chassé d'Italie pour ses méfaits, vint à Londres en 1574, y peignit plusieurs grands personnages, et fit entre autres deux portraits de la reine, dont la composition bizarre n'a pu être exécutée par un peintre italien que par obéissance aux idées d'Élisabeth. Dans l'un, dont nous possédons, à ce que l'on croit, une copie dans la galerie méridionale du château de Versailles, on voit la reine, dont la figure pâle, sèche et dure est entourée d'une espèce de couronne saupoudrée de diamants, surmontée de plumes et accompagnée d'une large fraise en dentelle. D'ailleurs elle porte une robe brochée que l'artiste a rehaussée en or au pinceau. Ce tableau extraordinaire ne peut être comparé qu'aux peintures d'idoles qui viennent de l'Inde. Cependant l'Italien Zucchero en fit un plus fantastique encore. Dans celui-là le costume de la reine est à peu près persan, et pour obéir à l'esprit romanesque de cette femme, on l'a placée au milieu d'une sombre forêt, ayant derrière elle un grand cerf qui pleure.

Pendant les vingt-deux années du règne de Jacques Ier (1603-1625), il n'y eut que des peintres de portraits, presque tous assez médiocres et toujours étrangers à l'Angleterre, en sorte que l'on n'entrevoit même pas encore l'apparence d'une école en ce pays.

La passion vive, l'amour sincère qu'eut Charles Ier pour les arts, les riches collections de peinture et de sculpture formées par ce prince, ainsi que l'empressement qu'il mit à attirer auprès de lui les premiers artistes de son temps, augmentèrent, en l'épurant, le goût qu'avaient déjà les personnes de sa cour pour les objets d'art; car il ne faut pas oublier que la peinture, exclusivement goûtée alors en Angleterre par l'élite de la société, n'exerçait aucune influence sur les masses, qui n'avaient jamais occasion d'en voir. L'histoire de la peinture en Angleterre, sous Charles Ier, se borne donc aux catalogues des ouvrages précieux que ce prince fit particulièrement acheter en Italie, et à l'énumération des peintres célèbres étrangers dont il employa les talents. Sans entrer ici dans des détails superflus sur les nombreux chefs-d'œuvre qui furent placés dans les palais de Whitehall, de Windsor et d'Hamptoncourt, il suffira, pour donner une idée du goût sévère et judicieux qui en dirigea le choix, de dire qu'outre le cabinet du duc de Mantoue, dont Charles fit l'acquisition à son avénement au trône, il acheta encore, d'après l'avis que lui donna Rubens, les sept grands cartons de Raphaël envoyés en Flandre pour être copiés en tapisserie.

Quant aux artistes attirés à Londres par Charles Ier, Albano, Carlo Maratti, Italiens, et le Français Simon Vouet, ils reçurent de ce prince des invitations qu'ils ne purent accepter; mais P. P. Rubens et son élève Antoine Van Dyck furent les peintres favoris du roi et de toute sa cour. Van Dyck surtout, qui passa une grande partie de sa vie à Londres, y fit un nombre considérable d'admirables portraits qui semblent avoir donné à ce mode de l'art en Angleterre, une importance presque exclusive et

qui dure encore aujourd'hui. A ces deux grands artistes flamands qui ont jeté tant d'éclat en Angleterre, il faut ajouter J. Petitot, de Genève, le peintre en émail, qui fit le portrait des personnages célèbres de la cour d'Angleterre et de celle de France; puis enfin J. Varin, de Liége, le graveur en médailles dont le nom est resté célèbre à Paris et à Londres.

On le voit, à l'exception de quelques grandes compositions de Rubens, le plafond de la Salle de Banquet du palais de Whitehall, entre autres, ce peintre, ainsi que son brillant élève, a particulièrement traité le portrait en Angleterre, et tous les artistes anglais de cette époque, élèves ou imitateurs obscurs de ces deux grands hommes, ne se sont également exercés qu'en ce genre. Le seul artiste anglais de cette époque qui ait laissé un nom et des ouvrages remarquables est architecte, c'est Inigo Jones, qui a construit le palais de Whitehall.

Pendant l'interrègne, sous la dure domination de Cromwell et de ses officiers, dont quelques-uns furent de véritables iconoclastes, les arts restèrent muets. On cite cependant deux peintres anglais, Robert Walker et Edward Mascall, qui firent des portraits du meurtrier de Charles Ier. Dans l'un, de la main de Walker, le *Protecteur* est représenté avec une chaîne d'or à son cou, à laquelle est suspendue une médaille d'or, sur laquelle sont gravées trois couronnes, les armes de Suède et une perle présent fait à Cromwell par la reine Christine en retour de son propre portrait qu'il lui avait envoyé. Les portraits de Cromwell ont quelque chose de sinistre. On a son masque moulé après sa mort; ce qu'il y a de puissant et d'inexorable dans les traits de cet homme, se mêlant dans l'imagination à ce que l'histoire nous apprend de lui, glace l'âme. Mais il y a un portrait de lui gravé qu'on ne peut voir sans une vive émotion. Le Protecteur, vêtu d'une armure en fer, attend que son jeune écuyer ait achevé de lui nouer son écharpe de soie. Cromwell était assez lourd

de formes, et dans ce portrait il est svelte et élancé; en outre, ce jeune écuyer est précisément le même que celui qui figure dans le beau portrait de Charles Ier, par Van Dyck, que l'on voit au Musée du Louvre. Alors on cherche à s'expliquer la disparate qu'il y a entre cette tête massive et ce corps élégant, et en observant avec attention la gravure, on aperçoit autour de cette tête le travail assez maladroit du second graveur, qui indique des retouches. C'est qu'en effet, originairement, c'était un des portraits de Charles Ier peint par Van Dyck et gravé du vivant de ce prince, mais auquel, après son supplice, on substitua, sur la planche replanée, la tête de Cromwell.

Pendant la restauration, sous le règne de Charles II (1660-1685), la cour brillante et galante de ce prince favorisa naturellement le culte des arts. Le nombre des peintres qui furent en vogue alors est assez grand ; presque tous sont encore étrangers à l'Angleterre, et le plus habile de beaucoup et le plus connu de tous, Pierre Lely, était né en Westphalie. Il ne peignit d'abord que le paysage et le genre ; mais lorsqu'il vint en Angleterre en 1641, la vue des ouvrages de Van Dyck le décida non-seulement à traiter le portrait, mais à rivaliser avec le grand peintre en vogue à la cour. Toutefois Lely ne fut point un simple imitateur vulgaire ; doué d'un véritable talent, il imprima à ses ouvrages un caractère particulier, et au lieu de peindre ses modèles avec le naturel dont ne s'est jamais écarté Van Dyck, il les représenta sous des vêtements de fantaisie, leur donna une expression plus animée, et s'appliqua ordinairement à les embellir. Les femmes surtout aimaient à être peintes par cet artiste, qui savait exagérer leur beauté et dissimuler leurs défauts. Ce peintre galant avait toutefois de la fermeté dans son pinceau, et l'on voit de lui de bons portraits des dames de la cour de Charles II dans les appartements de Windsor. Quoi qu'il en soit, l'artiste éminent de cette époque est Anglais : c'est encore un architecte,

Christophe Wren, qui a construit Saint-Paul, à Londres.

Quoique Jacques II eût un goût vif pour les arts, la brièveté et la turbulence de son règne (1685-1688) ne lui permirent pas de les encourager. La plupart des artistes employés par Charles II continuèrent de travailler sous son successeur, et l'événement le plus remarquable dans l'histoire de l'art à cette époque en Angleterre est l'apparition et l'emploi à la cour de deux artistes français : Charles de la Fosse, peintre d'histoire, et Largillière, célèbre peintre de portraits.

De la liste assez longue des peintres allemands, flamands, hollandais, italiens et français qui ont exercé leur art sous Guillaume III (1688-1702), on ne peut en extraire aucun qui ait échappé à l'oubli ; et l'on est en droit d'en dire autant de ceux qui n'ont jeté qu'un très-faible éclat pendant le gouvernement de la reine Anne (1702-1714), règne illustré d'ailleurs par de grands hommes de guerre et de grands écrivains.

Dans un aperçu aussi rapide que celui que je donne de l'histoire de la peinture en Angleterre, je ne dois signaler que les artistes qui ont été vivement goûtés en ce pays et dont le nom et les ouvrages sont restés célèbres. Or, sur plus de quarante peintres, presque tous étrangers à la Grande-Bretagne, qui ont eu plus ou moins de succès, sous le règne de George Ier (1714-1727), il n'y a qu'Antoine Watteau que l'on connaisse aujourd'hui, et dont on recherche encore les ouvrages en Angleterre comme en France. Watteau, d'un caractère mélancolique, et dont la santé était faible, passa en Angleterre afin de consulter le docteur Mead, pour lequel il fit plusieurs tableaux qui furent très-goûtés à Londres, et ont fait naître en Angleterre un goût vif pour les compositions de ce maître.

De tout ce que nous venons de dire il résulte que jusqu'en 1737 les artistes d'un grand talent qui ont exercé la peinture d'une manière brillante en Angleterre étaient étrangers à ce pays : Mabuse sous Henri VII, Holbein

sous Henri VIII, Rubens et Van Dyck à la cour de Charles Ier, Petitot sous Charles II, et Watteau au temps de George Ier. En outre, il est à remarquer que le portrait est le mode de l'art qui, jusqu'à cette époque, a été presque exclusivement cultivé en Angleterre même par les artistes fameux que je viens de nommer.

L'art emprunté jusque-là aux autres nations n'avait donc point encore reçu une vie et un caractère vraiment anglais, et ce ne fut que pendant les règnes de Charles II et de George III (1727-1811) que le génie de cette nation s'appliqua avec originalité à la peinture.

Cinq artistes anglais, remarquables par des talents très-différents, mais francs et de bon aloi, ont pendant le cours d'un siècle, fondé ce qui n'existait point avant eux, une école anglaise. Ce sont W. Hogarth (1697-1764); J. Reynolds (1723-1790) ; T. Gainsborough (1727-1788) ; B. West, Américain (1738-1820), et le paysagiste Wilson, mort vers 1788.

Ce dernier, que les Anglais regardent et estiment comme leur Claude Lorrain, dont le style a en effet du rapport avec celui du grand paysagiste français, est connu surtout par les belles gravures que Woollett a faites d'après plusieurs de ses paysages, entre autres *Céyx et Alcyone, les Enfants de Niobé, Cicéron à sa villa,* sur les bords du Liris, et *les Sorcières de Macbeth.* Comme on en peut juger par le choix des trois premiers sujets, Wilson, qui alla étudier en Italie, fut subjugué par le goût de l'antiquité, devenu si général en Europe vers la moitié du dix-huitième siècle. B. West, né en Amérique d'une famille quakeresse, mais qui forma son talent en Italie, traita aussi des sujets antiques. Son *Régulus* quittant sa famille pour retourner à Carthage; *Amilcar* faisant jurer à son fils Annibal haine aux Romains, et *Agrippine* rapportant les cendres de son époux Germanicus, sont des compositions un peu froides, mais bien conçues et traitées dans un style sévère et élevé. Toutefois le mérite véritable et

l'originalité de West n'éclatent complétement que dans les sujets modernes qu'il a tirés de l'histoire de sa nation. Le *Combat de la Hogue* et la *Mort du général Wolfe* sont deux compositions très-remarquables ; la première surtout, qui a fourni à Woollett l'occasion de faire une gravure qui est encore le chef-d'œuvre anglais en ce genre, est pleine de vie et extrêmement pittoresque. A tout prendre cependant, B. West n'était qu'un fort habile compositeur, car son dessin est languissant et son coloris terne et monotone.

Quant à T. Gainsborough, c'est un peintre plus franchement anglais, traitant avec grâce les sujets de fantaisie pour lesquels ses compatriotes ont toujours eu du faible, et portant même ce laisser aller d'imagination jusque dans la peinture de portrait où il s'est particulièrement distingué. Il y a à Londres, dans la belle galerie de lord Grosvenor, outre la *Bataille de la Hogue* et la *Mort du général Wolfe*, de West, un très-beau portrait en pied de la main de Gainsborough. C'est celui d'un jeune homme dont on ignore le nom, et appelé, à cause de la couleur de son vêtement, le Garçon bleu, « *The blue lad.* » Quoique cet ouvrage fasse penser à ceux de Titien, de Van Dyck et de Murillo, il est cependant empreint d'une originalité incontestable, et justifie jusqu'à un certain point les éloges que Reynolds a prodigués à Gainsborough dans son quatorzième discours.

Mais J. Reynolds, contemporain de Gainsborough, est fort supérieur à lui. Reynolds est un compositeur toujours spirituel, quoique son goût manque souvent de pureté et d'élévation. C'est d'ailleurs un dessinateur vrai et un coloriste de premier ordre dans ses meilleurs ouvrages. On s'aperçoit bien qu'il a étudié Titien, ainsi que les deux grands peintres flamands, qui ont traité le portrait avec tant de supériorité, Rubens et Van Dyck ; mais Reynolds est resté maître de lui, de son talent, et dans ses ouvrages il s'est montré constamment original et tout à fait Anglais par son goût. Peintre de portrait

avant tout, il a cependant traité quelques sujets de l'histoire moderne. Ses deux ouvrages les plus remarquables en ce genre sont *Ugolin et ses enfants dans la tour de la Faim*, et la *Mort du cardinal de Beaufort en présence de Henri VI*, scène tirée de la tragédie de Shakspeare. Dans l'une et l'autre de ces compositions, la forme, la beauté, la majesté du style, tout est sacrifié à l'expression des sentiments de l'âme, sans que le peintre ait eu le moindre scrupule en faisant horriblement grimacer ses personnages. Les Anglais, comme nous aurons bientôt occasion de le faire observer en examinant les ouvrages de leurs artistes à l'Exposition universelle, semblent ne sentir et ne goûter dans la peinture que l'expression. On dirait que peu leur importe le degré de perfection de l'ensemble de l'être humain, pourvu que l'on rassemble sur sa figure toute la puissance expressive qui devrait être répartie sur l'ensemble de son corps. Ce procédé, au moyen duquel on concentre l'expression sur un seul point, la face humaine, est peut-être favorable à l'effet que veulent produire les peintres de genre ; mais sans aucun doute il détourne du but vers lequel on doit viser quand on prétend traiter la peinture dans le style le plus élevé.

Parmi les nombreux tableaux de Reynolds que j'ai eu l'occasion de voir en Angleterre, celui qui m'a le plus frappé et qui, à mon sens, fait briller plus particulièrement le génie de cet artiste, appartient à lord Normenton. C'est le portrait *historié* de la mère de la femme de ce lord. On voit une jeune fille de treize à quatorze ans au milieu d'une forêt. Assise sur ses talons, laissant tomber ses mains sur ses genoux, elle regarde devant elle avec une expression mêlée de crainte et de confiance, tandis qu'un lion couché près d'elle semble veiller à la garde de cette jeune fille, symbole de l'innocence. J'ai rarement vu une expression aussi touchante et un ensemble de composition où se trouvent aussi heureusement réunies la naïveté, l'élégance et une certaine teinte romanesque,

l'un des caractères des peintures vraiment anglaises.

Quoi qu'il en puisse être des essais plus ou moins heureux tentés par Reynolds dans les genres historique et poétique, ce qui l'a fait ranger et le maintient au nombre des grands artistes, c'est le mérite de ses portraits, dont quelques-uns soutiennent la comparaison avec ceux des grands maîtres qui l'ont précédé.

En traitant le portrait avec supériorité et en peuplant l'Angleterre d'ouvrages de ce genre, J. Reynolds a répondu à un véritable besoin éprouvé par ses compatriotes; car il n'y a pas une maison anglaise qui n'ait, comme chez les anciens Romains, une salle où l'on rassemble les portraits de famille. C'est chez les Anglais l'emploi vraiment sérieux de l'art de la peinture. Quant aux autres modes, la *peinture d'histoire* et celle de *genre*, la première est presque entièrement négligée, et l'existence de la seconde est subordonnée au goût des amateurs de toute classe. Mais cette dernière disposition qui, pour nous autres Français, semblerait être une condition de décadence, est au contraire ce qui soutient l'art en Angleterre. Par cela seul que chez nos voisins la religion repousse les images de leurs temples, l'art sérieux manque du feu le plus pur qui l'anime; et pour le style historique, tout se borne à peu près à reproduire l'image peinte ou sculptée des hommes qui ont honoré et servi le pays.

Il ne reste donc pour champ à l'imagination des artistes que la représentation des scènes de la vie familière, offertes tantôt sous la forme emblématique, comme l'*Innocence* de Reynolds dont je viens de parler, mais plus souvent sous un aspect spirituellement satirique, et empreint de cette disposition d'esprit que les Anglais nomment *humour*, genre de peinture dont on vit briller un seul éclair sous le règne d'Élisabeth, dans le tableau de De Heere, où ce peintre fit la satire de la frivolité des Anglais, mais qui ne reçut son développement et toute son importance que plus d'un siècle après, lorsque Wil-

liams Hogarth peignit ou publia par la gravure, depuis 1720 jusqu'en 1764, cette suite, pleine de verve, de compositions comiques, satiriques, de toutes les classes de la société anglaise. Par cette œuvre remarquable, Hogarth détermina d'une manière précise le caractère propre du genre de peinture qui s'accorde le mieux avec le génie et les habitudes des hommes d'un pays où cet art, au lieu d'être, comme en Italie, un des moyens d'entretenir la foi religieuse et de répandre l'instruction, n'est en résultat qu'un objet de distraction et d'amusement pour les classes élevées et riches de la société.

Malgré des efforts partiels tentés encore aujourd'hui pour traiter la peinture de haut style, il faut donc reconnaître que l'aptitude particulière des peintres, comme le goût des amateurs en Angleterre, les entraîne à ne s'occuper que de la peinture du genre familier; et en effet non-seulement c'est en ce mode que les peintres anglais ont excellé jusqu'ici et excellent encore en ce moment à l'Exposition universelle, mais ce sont les seuls ouvrages marqués de ce sceau, qui soient recherchés par ceux qui commandent des tableaux en Angleterre.

Haydon et Etty, qui n'ont rêvé pendant toute leur vie qu'à développer la peinture d'histoire dans leur pays, sont morts à la peine; et le dernier, que j'ai connu et fréquenté à Londres en 1826, malgré son mérite réel, ne pouvait tirer aucune ressource de son talent. Je citerai donc volontiers, comme marquant le niveau de l'art au delà duquel le peintre anglais ne peut s'élever sans courir le risque de n'être plus goûté par son public, la charmante composition que T. Sothard a faite du *Pèlerinage de Canterbury*, où l'on trouve une familiarité piquante jointe à l'élégance, les deux caractères saillants de l'art anglais.

Quoique enclin à la caricature, R. Smirke a traité plusieurs sujets des comédies de Shakspeare avec une verve remarquable; mais les nombreux tableaux de D. Wilkie, que la gravure a fait connaître à toute l'Eu-

rope, sont, avec les peintures satiriques d'Hogarth, ce qui répond le mieux à ce que demande le génie anglais.

L'histoire de la peinture chez nos voisins nous est si peu connue, que j'ai cru devoir en tracer la marche jusqu'à nos jours avant de commencer l'examen des ouvrages qui figurent à l'Exposition universelle. Maintenant les lecteurs et moi nous pourrons apprécier plus facilement et avec plus de justesse les travaux de ceux qui sont les successeurs immédiats des Reynolds, des Hogarth et des Wilkie, MM. Mulready, Webster, Maclise, Redgrave, Millais, Leslie, Herbert, Landseer et tant d'autres, car l'exposition de la Grande-Bretagne est la plus nombreuse après celle de France.

Il entre dans l'art un élément bien difficile à définir, quoiqu'il y soit indispensable; c'est *le style* pris abstraitement, qualité que les anciens ont répandue dans toutes leurs productions, qui se retrouve dans les bons ouvrages de la Renaissance, et dont toute composition, quelque léger qu'en soit le fond, doit être imprégnée pour arriver à l'état de chef-d'œuvre. En Angleterre, on se rend bien raison du *style* par la réflexion ; mais les artistes, comme le public de ce pays, n'en ont ni l'instinct ni le goût. Depuis son introduction en Angleterre jusques aujourd'hui, l'art a reçu et reçoit encore l'influence des cours et des salons qu'on l'a chargé d'égayer et de distraire. Bien loin de participer, comme dans la Grèce antique et l'Italie moderne, au développement des institutions religieuses et politiques, l'art, en Angleterre, est né et est demeuré une récréation purement mondaine, un amusement privé. De là des conséquences inévitables. L'État et le clergé, chez les Anglais, n'ayant aucun intérêt raisonnable à ouvrir des écoles de peinture et à former des artistes spéciaux qui resteraient sans emploi, laissent les peintres se lancer dans la carrière à leurs risques et périls. D'où il résulte nécessairement que ceux-ci, se guidant sur le goût du public, ne s'exercent habituellement que dans les deux

modes de l'art qui prévalent en Angleterre : *le portrait* et *la peinture de genre*. J. Reynolds et W. Hogarth, fondateurs de l'école anglaise, lui ont donc assigné son véritable caractère il y a un peu moins d'un siècle, et c'est un point sur lequel il était bon d'être éclairé avant d'examiner l'exposition de la Grande-Bretagne, afin de ne pas exiger des artistes de ce pays des efforts qu'ils ne tentent pas, et d'apprécier cependant les qualités brillantes, solides et originales qui brillent dans leurs ouvrages.

En parcourant les deux galeries anglaises, celle du rez-de-chaussée, où sont les tableaux peints à l'huile, et celle du premier étage occupée par les aquarelles, ce qui frappe d'abord est l'aspect clair et gai de toutes ces peintures. Cette qualité paraît même si naturelle à la nouvelle école anglaise, que l'on est parfois assez embarrassé pour décider si tel ouvrage est peint à l'eau ou à l'huile. Les artistes anglais ont même tellement rapproché les résultats de ces deux procédés, que je n'aurais pas divisé mon examen, si le grand nombre des tableaux qui figurent dans ces deux galeries ne m'y eût forcé. Nous commencerons donc par les peintures à l'huile.

Arrêtons-nous d'abord aux ouvrages de M. C. R. Leslie, qui excelle dans la représentation des scènes familières où règne ordinairement un comique vrai et plein d'élégance. Je me souviens d'avoir vu, il y a déjà bien longtemps, un joli tableau de cet artiste à l'Exposition de Somerset-House, où il avait peint *Don Quichotte dans les montagnes de la Sierra-Morena*. Ici, à Paris, il nous a donné un sujet tiré du même livre. Cette fois, ce n'est plus le chevalier de la triste figure, mais son écuyer *Sancho Pança chez la duchesse*. La duchesse, du haut d'une espèce de petit trône, donne audience à Sancho assis à quelque distance et débitant ses sentences à la grande joie de la dame qui l'écoute, et de ses domestiques dont elle est entourée. L'opposition du sérieux de Sancho avec l'envie de rire que ressent tout le monde, mais qui n'est

exprimée avec éclat que par une jeune négresse qui montre ses blanches dents en riant à gorge déployée, toute cette scène est rendue avec vérité et avec beaucoup de grâce.

Le *vis comica* est plus prononcé encore dans la composition que M. Leslie a tirée du onzième chapitre du *Vicaire de Wakefield*. L'artiste a fait contraster cette fois la simplicité de la famille du vicaire, qui vient d'être surprise jouant *à la pantoufle*, avec l'élégance de deux dames de qualité, dont l'une, lady Blarney, s'adressant à Olivia, répand une espèce de stupéfaction dans toute l'assemblée en ne parlant que de ducs, de comtes et de chevaliers de la Jarretière, cantilène emphatique dont Burchell, le prétendu d'Olivia, le dos tourné à la pairesse, commente chaque couplet par cette courte réflexion : *Blague !!!* Cette scène est certainement l'une de celles où le talent des peintres anglais, pour exprimer les sentiments de l'âme et les nuances de l'esprit, est le plus habilement mis en œuvre. La tête de lady Blarney est un petit chef-d'œuvre. Il est impossible de saisir et de peindre avec plus de finesse cet air moitié rusé, moitié élégant d'une femme médiocre, déjà sur le retour, qui a vécu dans les salons et jouit au milieu d'une famille simple de l'étonnement respectueux que sa présence et ses discours y causent.

Dans *l'Oncle Tobie et la veuve Wadman*, la vérité d'expression n'est pas moins grande, et le style de l'ouvrage est plus énergique. M. Leslie emploie avec bonheur les contrastes; et la figure de la veuve coquette montrant son œil malade paraît d'autant plus gracieuse que l'oncle Tobie, espèce de colosse auprès d'elle, semble prêt à l'avaler. Je ne serais pas étonné si l'apparence de ce dernier personnage avait été suggérée à l'artiste par la vue de Lablache auquel le tableau de M. Leslie fait penser.

Encore un contraste heureusement saisi et exprimé par M. Leslie : *Catherine et Petruchio*, sujet tiré de la troisième scène du quatrième acte de *la Femme colère corrigée* (*Taming of the Shrew*), de Shakspeare. Pour guérir sa

jeune femme de ses lubies colériques, Petruchio feint d'en avoir de plus violentes encore. Le tailleur apporte une robe pour Catherine, ce qui fait naître entre les deux époux une altercation à la suite de laquelle Catherine, forcée de céder, s'assied en tournant le dos à son mari et mordant son collier de fureur. L'expression de Catherine, dont la rage est concentrée, est rendue de main de maître dans ce petit tableau dont l'ensemble est d'ailleurs très-pittoresque et d'un coloris vigoureux.

Outre ces excellentes scènes comiques, M. Leslie en a achevé une d'un genre plus grave et qui se rattache à l'histoire de son pays et de ce temps : c'est *S. M. la reine Victoria recevant le saint sacrement* le jour de son couronnement. Dans cette composition, où il entre plus de trente figures, l'artiste a on ne peut plus heureusement surmonté la difficulté qui résulte de l'ordre dans lequel le cérémonial exige que l'on place chaque personnage selon son rang. Dans l'ouvrage de M. Leslie la disposition officielle n'ôte rien à l'aisance et au naturel des figures dont la réunion présente tout ce qu'il y a de plus élevé et de plus remarquable en Angleterre. Comme œuvre d'art, on remarque surtout le groupe des dames de la cour à la droite du spectateur. Cette physionomie noble et simple tout à la fois et cette carnation limpide, qui caractérisent les filles de l'Océan, sont parfaitement exprimées dans cette composition où brille la jeune reine au milieu des hommes les plus éminents du royaume. Le coloris et le modelé de ce tableau méritent l'attention particulière des artistes. Tout y est clair, sans ombres sensibles, et cependant chaque figure, ainsi que chaque objet, a tout le relief désirable. Sous ce rapport seulement, et à part le mérite de la composition, ce charmant tableau est une œuvre d'art extrêmement remarquable.

En peinture, le désir d'être dramatique fait souvent exagérer l'expression, et c'est peut-être le reproche que l'on pourrait adresser à M. A. Elmore à propos de sa *Scène*

de controverse religieuse sous Louis XIV. Les expressions des personnages sont vraies, mais un peu outrées; toutefois cet ouvrage fait honneur à l'artiste. On voit du même peintre une jeune *Novice* dont la beauté et la physionomie sont entachées d'un peu trop de coquetterie. Cette jeune religieuse, près d'une croisée ouverte et donnant sur une rue pendant les journées du carnaval, écoute avec attention les cris de joie des personnes vivant selon le monde. Une donnée fausse a conduit M. Elmore à imaginer une scène qui ne l'est pas moins. Il n'y a pas de couvents de femmes où on laisse les fenêtres ouvertes sur la rue, surtout pendant le temps du carnaval; en outre, on peut affirmer que toute jeune fille qui s'est donnée à Dieu est d'autant plus attachée à ses vœux qu'elle est plus belle. Que si on suppose qu'on l'a contrainte à entrer en religion, alors, en admettant toujours que les fenêtres des couvents sont ouvertes pendant les jours gras, au lieu d'une expression gracieuse et coquette comme celle de *la Novice* de M. Elmore, il aurait fallu peindre une douleur portée jusqu'au désespoir. Les vœux forcés sont de l'histoire déjà très-ancienne, et en France au moins les vocations religieuses sont spontanées. Quelle autre explication pourrait-on donner de l'ardeur constante avec laquelle nos saintes Sœurs vont braver toute espèce de dangers, la mort même, pour soigner partout les malades, même en Crimée et jusqu'en Chine? Ce genre de dévouement ne se développe que dans les âmes que leur amour pour Dieu a mises au-dessus de tous les avantages que peut offrir le monde, et l'Angleterre en fournit un exemple bien remarquable en ce moment dans la personne de miss Nightingale qui s'est vouée à aller secourir ses compatriotes blessés jusqu'à l'armée d'Orient.

Au nombre des tableaux anglais qui causent quelque étonnement aux curieux, et particulièrement aux Français, il faut ranger la composition très-compliquée de *la Dispute d'Oberon et de Titania,* sujet féerique extrait de la

pièce de Shakspeare intitulée *le Songe d'une nuit d'été.* Oberon et Titania sont deux personnages de la mythologie scandinave introduite en Écosse et en Angleterre vers le onzième siècle, mais dont Shakspeare s'est emparé et qu'il a embellie de ses gracieuses imaginations. Il s'agit, dans le drame, des amours et du mariage prochain de Thésée, duc d'Athènes, avec Hippolyte, reine des Amazones. Oberon et Titania, personnages surnaturels, qui commandent l'un aux génies et l'autre aux fées, doivent concourir à l'accomplissement de cette union. Quant à Oberon, c'est une manière de Jupiter scandinave qui a pour Mercure, Puck petit farfadet qui traverse les espaces plus promptement que la pensée et exécute ponctuellement les fantaisies de son seigneur et maître, ce qui ne l'empêche pas, dans ses moments de loisir, de jouer des niches à qui lui plaît : faisant tourner le lait ou empêchant le beurre de prendre, contrefaisant le cri des animaux pour effrayer les passants et dérangeant les meubles des maisons pendant la nuit.

Tout à coup il s'élève entre le roi et la reine des génies un différend causé par un jeune enfant dont chacun veut faire son page. A peine les elfes, les fées et les génies ont-ils connaissance de cette dispute, que, saisis de crainte, ils courent se cacher dans le calice des glands de chêne ; d'autres se fourrent dans la cloche des fleurs ou sous la coquille des limaçons ; il y en a qui restent suspendus à l'extrémité des branches, et quelques-uns, plus pressés de fuir, s'en vont sur le dos des chauves-souris. Quant aux vêtements de ce monde lilliputien, il y en a de verts, de bleus et de blancs, dont l'étoffe variée est tantôt de peau de musaraigne, tantôt d'ailes de mouches ou de peau de lézard. D'ailleurs, la reine Mab ou Titania, car on confond le même personnage sous ces deux noms, a pour majordome Grande-Pervenche ; ses laquais sont Petit-Pois, Toile-d'Araignée, Chenille, Graine-de-Moutarde, et son palais est illuminé par des myriades de vers luisants.

Tel est l'amphigouri mythologique que M. J. N. Paton est presque parvenu à réaliser en peinture. On peut certainement louer le zèle et la patience avec lesquels cet artiste a donné des intentions spirituelles et des formes gracieuses à cette fourmilière d'infiniment petits lutins qui s'agitent au milieu de fleurs de toute espèce en présence de leurs souverains Oberon et Titania, colosses immenses relativement à eux. Mais il faut dire aussi que la peinture est un art qui ne vit et ne devient intelligible que par les proportions, et que dans un sujet de la nature de celui qu'a choisi M. Paton, les personnages ayant des dimensions très-différentes, il est impossible de savoir quel est celui d'entre eux dont la grandeur doit servir de mesure et de point de départ pour apprécier celle des autres. Nous avons beau faire pour nous grandir ou nous rapetisser, nous ne pouvons nous écarter de nos cinq pieds et quelques pouces qui nous servent de toise ou de mètre pour évaluer la différence de grandeur entre tous les objets qui s'offrent à notre vue.

Ce relâchement à l'égard des proportions n'est pas rare chez les artistes anglais, et peut-être doit-on en attribuer la cause à la tournure d'esprit de quelques-uns de leurs plus grands écrivains. Shakspeare, quoique tant soit peu sceptique et très-positif la plupart du temps, a cependant un goût particulier pour mettre en scène des événements et des personnages en dehors du réel. Sans parler du *Songe d'une nuit d'été*, de *la Tempête*, du *Conte d'hiver* et de quelques autres de ses drames où la fantaisie a autant de part que la réalité, on remarque encore dans ses pièces historiques une propension marquée à grandir outre mesure l'horizon intellectuel de ceux qu'il y met en scène. L'ombre du roi d'Écosse dans *Macbeth* semble devoir être colossale, et quant au singulier personnage d'Hamlet, on ne sait vraiment quelle proportion et quelle apparence on doit lui donner. Je possède les gravures de presque toutes les compositions qui ont été

faites d'après les ouvrages de Shakspeare, et il est incontestable qu'à l'exception des scènes comiques et réelles, telles que celles composées par Smirke, par M. Leslie et quelques autres artistes dont je m'occuperai bientôt, tout ce qui a été peint ou dessiné d'après les ouvrages sérieux et tragiques du grand poëte anglais, y compris les essais tentés par Reynolds, est d'une faiblesse extrême. Shakspeare, ainsi que Michel-Ange, avait la très-rare faculté d'exagérer le vrai sans l'altérer, et c'est ce qui fait que tout ce que l'imagination du poëte anglais a produit de grand, de sérieux ou de fantasque ne peut être traduit en peinture ni en sculpture.

Mais le défaut de proportions matérielles se fait sentir bien plus vivement encore dans le grand poëme de Milton. Satan a-t-il vingt, quarante, cent ou mille coudées? De quelle dimension est le pont où se tiennent le Péché et la Mort? Quelle est l'étendue de l'espace parcouru par l'ange rebelle pour aller tenter l'homme sur la terre? A toutes ces questions point de réponse. Aussi le peintre, qui ne se fait comprendre que par le rapport des parties avec un tout déterminé, tombe-t-il dans le mesquin s'il s'en tient à la réalité, ou se perd dans le vague et les extravagances quand il prétend lutter avec les idées vagues et gigantesques de l'auteur du *Paradis perdu*. En effet, que l'on cherche toutes les compositions faites pour illustrer ce poëme, et l'on reconnaîtra combien elles sont insuffisantes.

Il y a une trentaine d'années que le peintre anglais Martin prétendit élargir indéfiniment le domaine de son art, en peignant, entre autres sujets, le déluge universel, tableau où sur une immense portion de notre globe il représenta des peuples entiers cherchant à se soustraire à la punition céleste. Ce tableau et d'autres du même genre, qui font honneur à la science et à l'esprit de l'auteur, ont le grand défaut de n'être nullement pittoresques, par la simple raison que la petitesse du plus grand des person-

nages ne permet pas qu'on le distingue lorsqu'on prend le champ nécessaire pour bien saisir l'ensemble du tableau. Dans les arts *tout est proportion*, et M. Paton a manqué à cette loi fondamentale en composant la *Dispute d'Obéron et de Titania.* D'ailleurs, ces sujets fantastiques ne sont point du ressort de la peinture, il faut les laisser à la poésie, à la musique surtout, art plus souple, plus extensible, comme le prouvent les belles partitions que Weber et Mendelssohn ont composées sur *Oberon* et sur *le Songe d'une nuit d'été*.

Je placerai maintenant sous la même rubrique *Calypso pleurant le départ d'Ulysse*, par M. F. Danby; *le Spartiate Isadas repoussant les Thébains*, par M. Eastlake; la *Calisto*, de M. Rothwell, d'une jolie couleur, et *Vénus enseignant à son fils l'usage de l'arc*, par M. W. Solter. Ces tableaux ont certainement été peints par des hommes habiles; mais, eu égard à la nature des sujets tirés de l'histoire et de la mythologie grecque, on voudrait y voir régner un style plus grand. Les anciens, au lieu de se relâcher des grands principes de l'art, quand ils traitaient des sujets gracieux et légers en apparence, semblent avoir été d'autant plus sévères envers eux-mêmes en ces occasions. Ils corrigeaient par la pureté et la gravité du style ce qu'il y avait de trop léger dans le fond sur lequel ils travaillaient. Mais, comme je le disais en commençant, ce n'est jamais par la grandeur du style que les peintres anglais se sont distingués, et l'on ne doit pas s'étonner si cette qualité manque aujourd'hui aux artistes de la Grande-Bretagne, puisque la tradition, perdue tout à fait en Italie, s'affaiblit de jour en jour en France et en Allemagne.

M. Eastlake, que je viens de nommer, est encore auteur de plusieurs petits tableaux où il s'est trouvé plus à l'aise : *les Pèlerins arrivant à Rome*, un épisode de l'histoire de Milan, et *la Svegliarina*, charmante petite figure dont le coloris rappelle celui du Titien.

Quatre peintres ont traité des sujets chrétiens : M. W.

Cooper a peint non sans succès *le Christ et la Samaritaine ;* on voit de M. W. Dorson *Tobie et l'ange ;* quant à M. W. Dyce, ses trois compositions sont *la Vierge et l'Enfant Jésus, l'Entrevue de Jacob et de Rachel* et *le roi Joas lançant la flèche de la délivrance,* peinture un peu sèche mais énergique. L'ouvrage le plus original en ce genre est *la Lumière du monde.* L'auteur de ce tableau, M. W. H. Hunt, a représenté de grandeur demi-nature *le Christ marchant la nuit,* avec une lanterne d'une main, et frappant de l'autre à la porte d'une humble habitation. Le champ du tableau est très-restreint, en sorte que la figure du Christ captive exclusivement l'attention. L'effet de lampe au milieu de la nuit, artifice dont on a tant abusé, a un sens cette fois ; et cette lumière symbolique parle à l'imagination et va à l'âme. La tête du Sauveur est d'ailleurs belle, pleine d'onction, et l'ensemble du tableau est remarquable autant par son harmonie que par son originalité ; d'autres diront peut-être par sa bizarrerie.

Plusieurs compositions sur des sujets anecdotiques sont bien conçues, richement colorées et peintes avec habileté ; tels sont les deux tableaux de M. E. M. Ward, l'un représentant *le Dernier sommeil d'Argyll avant son exécution,* l'autre *l'Exécution de Montrose ;* puis deux toiles sur lesquelles M. C. Lucy a peint de grandeur naturelle *Cromwell au lit de mort de sa fille,* et le même personnage prenant la résolution de refuser la couronne. A ces productions il faut ajouter *le Jugement de lord William Russell* en 1683, par M. Hayter. Le reproche que l'on pourrait faire à ses ouvrages, dont, pour le dire en passant, les sujets sont bien tristes, est la trop grande dimension de la plupart d'entre eux, défaut que j'ai signalé déjà à l'occasion de plusieurs tableaux anecdotiques belges.

Ce reproche d'une trop grande dimension donnée aux tableaux anecdotiques, je crois devoir l'adresser encore à M. F. M. Brown à propos de son *Poëte Chaucer à la cour d'Édouard III.* La singularité des costumes du qua-

torzième siècle a plutôt besoin d'être adoucie qu'exagérée; et tel détail curieux qui amuse quand il est réduit, blesse parfois dans un tableau dont les figures sont de grandeur naturelle. Et puis j'ai encore une observation à faire à M. Brown : sur quelle donnée s'est-il appuyé pour représenter le poëte Chaucer? Il n'y a pas de portrait de ce spirituel écrivain, et les renseignements sur son compte sont en bien petit nombre ; cependant on sait qu'il était gras ; pourquoi donc M. Brown, ainsi que Sothard, dans le *Pèlerinage de Canterbury*, l'a-t-il fait élancé et presque maigre? Et quand j'avance qu'il était gras, c'est sur la foi des paroles mêmes du poëte, car après avoir déclaré dans le grand prologue de ses contes que l'hôte qui conduisait les pèlerins était gros, « *a large man*, » il fait dire dans le petit prologue de sir Thopas, à ce même hôte, que le poëte avait la taille aussi ample que la sienne :

He in the waste is shapen as well as I.

On doit sans doute donner exactement la forme des surcots, des bérets et des souliers à la poulaine ; mais j'avoue que je tiens bien davantage à ce que l'on représente fidèlement les traits, l'allure et l'esprit des personnages célèbres que l'on met en scène.

Ce que je disais plus haut de l'espèce d'impossibilité qu'éprouvent les peintres de rendre les idées grandes, fortes, sérieuses, tirées des drames de Shakspeare, se trouve encore vérifié par quelques compositions faisant partie de l'Exposition universelle. Malgré le mérite d'une exécution qui prouve avec quelle conscience M. J. B. Herbert étudie et imite la nature, il est évident que son *Roi Léar déshéritant Cordélia* ne répond pas à la majesté terrible de la scène du drame de Shakspeare, où le vieux souverain, las de régner, partage ses États entre ses deux filles aînées et déshérite la pauvre Cordélia, destinée à devenir son Antigone.

On a remarqué depuis longtemps qu'il est bien rare

qu'une scène conçue et combinée pour l'effet théâtral puisse être heureusement reproduite sur la toile. Le simple exposé que l'on vient de lire fait pressentir toutes les complications d'idées et de sentiments qui s'entrelacent et se heurtent dans cette scène, à laquelle prennent part dix ou douze personnages. Il faut le reconnaître, le pinceau est impuissant à rendre un conflit de passions aussi orageuses. Cette tragédie du *Roi Léar* d'ailleurs a fait dévier plus d'un artiste du droit chemin : cette même scène, devenue un peu froide sous le pinceau de M. Herbert, a été traitée par Fusely, mais avec tant d'exagération, que tous les personnages ont l'air de tomber en épilepsie. West lui-même, ce peintre ordinairement judicieux et sage, a fait une composition du *Roi Léar pendant la tempête* presque aussi extravagante que celle de Fusely.

On voit encore un autre roi Léar avec sa fille Cordélia ; mais M. C. W. Cope a choisi une scène plus simple et qui se prête mieux aux exigences de l'art de la peinture. Le vieux roi, douloureusement agité par l'idée que ses deux filles ingrates qu'il a si richement dotées, l'ont abandonné et le méprisent, a été ramené à sa tente et placé sur un lit. C'est là que la pieuse Cordélia vient retrouver son père pour lui prodiguer ses soins et sa tendresse. Or cette fois voilà un véritable sujet de tableau : deux personnages principaux seulement, un vieillard alité ; une jeune fille qui l'assiste ; il n'en faut pas davantage pour intéresser. Mais, en raison de la dignité et du rang du père et de la fille, et même des assistants, il aurait fallu ajouter au pathétique de la scène une certaine majesté de style qui avertît que l'on n'a pas affaire aux premiers venus. M. Cope a-t-il bien rempli cette dernière condition ? Il y a de la vérité et quelque chose de bien senti dans l'expression des deux personnages ; le coloris a de la puissance et de l'éclat ; mais outre que sa peinture est trop sèche, ce je ne sais quoi que l'on appelle le style, une certaine expression de grandeur et d'élévation, qu'il

ne faut pas confondre avec l'air distingué, et qui indique la véritable noblesse de l'âme, on voudrait les voir plus fortement caractérisés dans le tableau de M. Cope.

Outre son *Roi Léar*, cet artiste a envoyé un assez grand tableau représentant le cardinal Wolsey à l'abbaye de Leicester ; mais, malgré le mérite de ces ouvrages, je préfère de beaucoup une petite tête, *Florence Cope avant dîner*, et surtout *Une jeune mère allaitant son enfant*, deux ouvrages de M. Cope, où l'on retrouve cette grâce familière et élégante que les peintres anglais rendent si bien.

Le tableau de *la Reine Victoria communiant* m'a fourni l'occasion de faire observer la simplicité et la belle entente de lumière que M. Leslie a mises dans ce charmant ouvrage. Ces qualités si difficiles à obtenir sans tomber dans la fadeur, on les retrouve dans le *Rendez-vous de chasse d'Ascot, équipage de S. M. pour la chasse du cerf*, peint par M. F. Grant. Le ciel est voilé par une couche de nuages, en sorte que tous les objets dans le paysage ne sont éclairés que par une lumière diffuse qui ne fournit pas au peintre la ressource ordinaire des ombres bien prononcées pour donner de la saillie aux personnages et aux animaux qui entrent dans la composition. Cette composition d'ailleurs, qui paraît si simple au premier coup d'œil, est disposée avec beaucoup d'art, et dans cette plaine d'Ascot le peintre a rassemblé d'une manière vraie, mais pittoresque, plus de soixante personnages et beaucoup de chevaux et de chiens. Les apprêts de cette chasse royale donnent à penser que les chasseurs en habit rouge font partie de l'élite de la société anglaise, et que tous ont été peints d'après nature. On peut juger de la dimension des têtes par celle des personnages dont les plus grands, au premier plan, n'ont pas plus de 15 centimètres. Cependant chacune de ces têtes est un portrait exécuté avec la plus grande finesse ; les physionomies, variées comme elles le sont toujours dans la nature, sont reproduites avec une énergie que l'on est tout étonné de trouver dans

toutes ces petites miniatures. L'illusion est telle même qu'en les observant de près, au bout de quelques instants elles paraissent de grandeur naturelle. D'après ce que je viens de dire de ce tableau, on pourrait croire que c'est un de ces ouvrages de patience dont on n'apprécie le mérite que quand on s'est armé d'une loupe pour les voir; qu'on se détrompe : on peut prendre pour reculée toute la largeur de la galerie, et la peinture de M. Grant présentera alors un ensemble d'une harmonie parfaite, où la lumière est largement établie sur toute la scène et qui brille d'une admirable vérité de couleur.

Mais ce n'est pas tout ; M. Grant, qui réussit à donner à de si petites figures toutes les qualités pittoresques que l'on ne rencontre ordinairement que dans un ouvrage de grande dimension, a résolu un double problème ; car, outre deux beaux portraits de dames, cet artiste a peint celui de lord John Russell en pied, et de grandeur naturelle, ouvrage qui attire et captive l'attention par le naturel et l'élégance de la pose du personnage, ainsi que par la beauté du coloris. Ce portrait est un des bons ouvrages de l'Exposition.

On m'a reproché quelquefois de ne pas faire assez de cas des peintres coloristes ; si je loue rarement ceux que l'on donne comme possédant cette qualité, c'est qu'à mon sens elle me semble trop souvent dans leurs ouvrages n'être qu'une prétention à produire plus d'étonnement que de plaisir ; c'est qu'ordinairement les coloristes *quand même* estropient bras et jambes, font grimacer leurs personnages et dénaturent comme à plaisir les sujets qu'ils ont choisis pour se donner la joie d'opposer les uns aux autres des tons brillants et d'éblouir les yeux plutôt que de s'adresser à l'intelligence. C'est une erreur de ce temps, et malheureusement trop accréditée en France, qu'un peintre peut être intelligible, expressif, pathétique même par la seule puissance du coloris, abstraction faite de la forme. Ces artistes à palettes riches et brillantes, je

les compare à certains musiciens qui ne font jamais que de brillants préludes, sans que l'on puisse jamais obtenir d'eux aucune composition complète et dont le sens soit bien déterminé. J'ai donc loué M. Leslie et M. Grant, parce que ce sont de véritables coloristes, simples, employant les ressources naturelles de leur art, sans y mêler le moindre charlatanisme. En effet, en voyant la scène du *Vicaire de Wakefield* et *le Couronnement de la reine Victoria*, de même qu'en portant ses regards sur les *Apprêts de la chasse royale* et sur le portrait de lord John Russell, on entre si facilement dans l'idée des auteurs, chaque détail de leurs œuvres se coordonne si bien avec le tout, que ce n'est que par réflexion qu'on en vient à reconnaître que leur coloris est excellent. Je faisais tout à l'heure le rapprochement des coloristes exclusifs avec les musiciens à préludes étourdissants ; je les comparerais plus volontiers encore à tant de belles dames dont la coquetterie mal entendue, fait que l'on s'occupe plus de leur toilette que de leur personne. La couleur, comme un vêtement, ne prend de valeur et de signification que par la forme qu'elle entoure ; et quand la forme est imparfaite ou insaisissable, les teintes les plus brillantes, les couleurs les plus savamment assorties ne peuvent compenser l'inconvénient d'un tel défaut. Ce qui me plaît, ce qui me satisfait dans les ouvrages de MM. Leslie et Grant, c'est précisément l'art judicieux avec lequel ces deux artistes ont subordonné la couleur à la forme et la forme à l'idée.

Nous porterons maintenant notre attention sur les compositions de M. J. E. Millais : *l'Ordre d'élargissement*, *le Retour de la colombe à l'arche* et *Ophélia*. M. Millais est un homme de talent, acharné à rendre la nature dans toute sa vérité, et qui, pour obtenir ce résultat, s'est fait une manière de peindre dont on chercherait vainement l'analogue dans les ouvrages des peintres connus. M. Millais, pour dire toute la vérité, pousse l'originalité jusqu'à

la bizarrerie. Les peintres, ceux mêmes qui sont le plus versés dans la pratique de leur art, ont de la peine à se rendre compte des procédés que M. Millais emploie pour obtenir dans ses ouvrages tant de vigueur de coloris jointe à tant d'éclat et de pureté de ton. Mais si la pratique de cet artiste est étrange, ses compositions ne le sont pas moins, quoiqu'il soit juste de reconnaître qu'elles sont conçues avec beaucoup d'intelligence. J'ai toujours eu soin, depuis bien des années, de faire abstraction de mes goûts en examinant les travaux des artistes ; j'épouse au moins momentanément leurs idées, et c'est le cas aujourd'hui de redoubler d'impartialité en parlant des peintures de M. Millais, ouvrages à peu près uniques en leur genre. Le sujet de l'*Ordre d'élargissement* est ainsi présenté : sur une toile de 90 centimètres de haut et de 50 de large, dont le fond est celui d'une prison, se détache une jeune femme avec son enfant sur son bras gauche. Un prisonnier, son mari, se penche sur son sein, tandis que la femme tend de la main droite un ordre d'élargissement à un soldat porte-clefs dont le tiers de la personne est engagé dans la bordure. Les figures, demi-nature, paraissent énormes relativement aux dimensions du cadre, et en outre les personnages ne sont représentés qu'un peu au-dessous des genoux. Enfin ce tableau, peint à l'huile, est couvert d'une glace comme le serait une aquarelle. Mais lorsqu'on a pris son parti sur l'aspect étrange de cette composition et qu'on en étudie les détails avec soin, on ne tarde pas à y découvrir des qualités rares. Ainsi l'expression de la femme qui retient la joie intérieure qu'elle éprouve pour ne laisser paraître sur sa physionomie que la satisfaction de mater, d'humilier le porte-clefs, est rendue avec une finesse tout à fait remarquable ; et la tête de cette femme, celle du geôlier ainsi que les cuisses du prisonnier, sont tout à la fois d'une puissance et d'un éclat de couleur qui donneraient à croire que cet ouvrage est plutôt peint à l'eau gommée qu'à l'huile.

On retrouve dans *le Retour de la colombe à l'arche* le même rapport entre la forme du cadre et les figures que dans le précédent tableau. Celui-ci se compose de deux jeunes filles, assez laides par parenthèse, qui tiennent la colombe, lasse de son voyage et tant soit peu effarouchée par les caresses qu'on veut lui prodiguer. Le coloris de ce tableau a les qualités qui distinguent le talent de M. Millais; mais le sujet est si singulièrement présenté et les deux femmes si peu gracieuses, que l'effet du tableau empêche que l'on n'apprécie complétement le talent de l'artiste.

Nous voici maintenant devant l'ouvrage le plus singulier, le plus étranger aux lois de la composition acceptées jusqu'ici par les peintres : *la Mort d'Ophélia.* Indépendamment de l'aspect inattendu sous lequel M. Millais aime à présenter les sujets qu'il se décide à peindre, il avait une occasion toute naturelle de faire de l'extraordinaire en nous montrant, d'après Shakspeare, comment Ophélia, dont la raison était devenue plus que chancelante, est passée de vie à trépas. Pour bien comprendre le tableau de l'artiste, il ne sera pas inutile de rappeler les idées du poëte. Ophélia, trompée dans ses espérances au sujet du quinteux Hamlet, s'achemine, sans trop savoir où elle va, vers une petite rivière sur le bord de laquelle est un saule. La pauvre jeune fille a l'idée d'y suspendre une couronne de deuil qu'elle a tressée, et en s'appuyant sur le tronc du saule pour atteindre l'une de ses branches les plus éloignées, son poids l'entraîne et elle tombe dans l'eau. Après sa chute « ses vêtements, dit le poëte, se déployèrent en se gonflant; les eaux portèrent Ophélia comme une sirène; et l'infortunée, n'ayant aucune conscience du danger qu'elle courait, chanta des fragments de chansons pendant quelques instants qui furent courts, car ses habits, devenant lourds en s'imbibant, firent bientôt passer Ophélia *de son chant mélodieux à une mort bourbeuse* (*to muddy death*). »

R. Westall a fait sur ce sujet une composition gracieuse

en saisissant le moment où Ophélia, voulant suspendre sa couronne, est près de tomber. Mais M. Millais, croyant devoir aller droit au fait, nous montre la jeune insensée déjà dans l'eau. Une partie de ses vêtements est submergée, sa tête seule est à fleur d'eau et devient le point principal de la composition. Dire le soin avec lequel cette tête est peinte, l'exactitude que l'artiste a mise à imiter le boursouflement des parties du vêtement qui surnagent encore, énumérer les herbes, les plantes et cette multitude de fleurs qui entourent le personnage, cela n'est pas possible, et il faut voir le tableau pour y croire. Nous nous bornerons à dire que, doué d'un talent véritable, M. Millais n'en fait pas toujours un emploi judicieux. On ne parlera pas du défaut de style, ce qui paraît être le moindre des soucis de M. Millais ; mais nous ne pouvons passer condamnation sur le défaut de goût. Vouloir traduire exactement en peinture toutes les paroles métaphoriques de Shakspeare est une entreprise déraisonnable, et l'essai où s'est aventuré M. Millais dans son tableau d'*Ophélia* nous semble être une nouvelle preuve de l'impossibilité de rendre par des formes visibles ce qu'il y a d'élevé, de grave et de fantastique dans la poésie du grand écrivain anglais.

C'est avec beaucoup de justesse que l'on a remarqué l'air de distinction donné par les peintres anglais, non-seulement aux personnages, mais même aux animaux qui entrent dans leurs compositions. D'autre part, l'examen que nous avons déjà fait a démontré que les artistes de la Grande-Bretagne n'ont pas le sentiment bien prononcé de cette qualité qu'on appelle *le style*. Or il y a quelques années que des questions analogues à celle que cette observation fait naître nous amenèrent à établir au sujet de l'art une distinction précise entre *l'air distingué* et *l'air noble*. Qu'on ne s'y trompe point : cette question ne renferme pas un sophisme; c'est un simple paradoxe au fond duquel est la vérité.

Qui n'a pas rencontré dans le monde des hommes dont les traits, l'expression, l'allure même trahissent l'âme la plus basse, et qui cependant ont l'air très-distingué ? Quant à la disposition inverse, on peut la saisir aussi facilement, et rien n'est moins rare que l'air lourd et même fort commun répandu sur l'extérieur d'un homme très-remarquable d'ailleurs par la noblesse de son caractère et l'excellence de ses talents. Deux exemples pris hors de notre temps rendront mon observation plus sensible ; et si l'on compare les portraits du cardinal Dubois et du grand Corneille, les deux points extrêmes, il est vrai, on saisira aussitôt la différence qu'il y a entre celui qui n'a que l'air distingué et l'homme qui a l'air noble.

Mais cet exemple ne nous fait encore entrevoir que la superficie de la question ; pour l'étudier à fond dans l'intérêt de l'art, il est indispensable de diviser les hommes en deux parts : ceux qui se sont essayés à la civilisation et ceux qui l'outrepassent. Dans la première catégorie sont les plus anciennes nations de l'antiquité, les chrétiens primitifs ; puis, dans les temps modernes, les classes de la société auxquelles l'obligation du travail ne laisse que peu ou point de loisir. Dans l'autre, on ne doit comprendre, pour ne parler que des temps de l'antiquité que nous connaissons bien, que les hommes qui ont vécu du temps d'Auguste et sous les premiers Césars ; puis les gens dont la vie s'est passée à la cour et dans le monde depuis Henri IV de France et la reine Élisabeth d'Angleterre jusqu'à nos jours. D'un côté sont des gens encore un peu grossiers, je l'avoue, mais dont les vertus et les vices, naïvement, énergiquement exprimés par eux, se prêtent à être représentés avec une hardiesse et une certaine grandeur qui impriment aux ouvrages d'art cet aplomb, cette puissance, ce *style* en un mot, que nous avons tant de peine à définir. Mais si nous y sommes à peu près parvenus, nous tâcherons d'éclairer tout à fait nos lecteurs à ce sujet, en les engageant à consulter encore deux es-

pèces d'ouvrages seulement : d'abord *le Massacre des innocents* et *le Jugement de Pâris* de Raphaël, gravés par Marc-Antoine Raimondi, compositions auxquelles le concours de ces deux grands artistes a imprimé un *style* si élevé, si sévère, si majestueux ; puis les cérémonies de la cour de Louis XV, où ceux qui y assistent, malgré le dévergondage de leurs manières, ont l'air si distingué.

On doit comprendre maintenant pourquoi les peintures anglaises manquent de style, et comment il se fait que les artistes de la Grande-Bretagne ne pensent même pas à en mettre dans leurs ouvrages. Eux et les amateurs de ce pays ne sont préoccupés que de l'homme civilisé ; que dis-je ? de l'Anglais civilisé seulement ! Ils ont même si bien pris leur parti à ce sujet, que ce défaut tourne à l'avantage de leur talent naturel, et qu'ils imitent les formes, les expressions, les usages qu'ils ont sous les yeux, sans préjugé d'école, et par cela même avec d'autant plus de hardiesse et de bonheur.

Prenons donc l'école anglaise telle qu'elle est, et poursuivons notre examen. Voici deux tableaux de M. D. M. Maclise, *l'Épreuve du toucher* et *le Manoir du baron, fête de Noël dans le vieux temps*. Ce dernier ouvrage est le meilleur et celui dont nous nous occuperons. Au troisième ou quatrième plan du tableau, sur une estrade assez élevée, est *le baron* occupant la place d'honneur d'une grande table autour de laquelle sont les parents et les conviés, hommes et femmes, tous buvant, mangeant et riant comme des bienheureux. A droite en avant de la table, est un escalier d'où descend une longue procession de musiciens dont la mine grimaçante et plus que joyeuse, ainsi que l'étrangeté de leurs instruments, laisse deviner l'horrible charivari qu'ils font entendre. En avant de cette vaste scène sont des groupes de jeunes gens des deux sexes, assis à terre, trinquant, buvant, se faisant les yeux doux et se livrant à la gaieté la plus franche. Au milieu de cette brillante orgie sont des équilibristes, des saltimban-

ques, et entre autres un escamoteur donnant beaucoup d'inquiétude à une jeune fille qui lui a prêté son anneau, lequel doit se retrouver dans un œuf. Ces détails suffiront pour donner une idée de cette composition, où M. Maclise a introduit une centaine de figures au moins dont les expressions et les costumes sont variés à l'infini.

Devant cette peinture, c'est le cas de se dépouiller de ses préjugés, car elle est tout à fait *sui generis*, et choquera plus d'un spectateur. Avec moins d'art et de délicatesse que dans les productions de MM. Leslie et Grant, on retrouve cependant dans *la Fête de Noël* une distribution analogue de la lumière, c'est-à-dire qu'elle y est diffuse, que l'on ne voit pas d'ombres, et que les chairs ainsi que les accessoires se détachent sur les fonds par la seule puissance du ton local, comme cela a lieu effectivement dans de vastes appartements éclairés par des jours contraires. Je crois utile d'insister sur ces détails techniques, parce que nos coloristes français, enclins à exagérer les demi-teintes et les ombres, pourront peut-être tirer quelque profit de l'art avec lequel nos voisins font jouer la lumière dans leurs tableaux.

En somme, l'ouvrage de M. Maclise est loin d'être parfait; mais il renferme des qualités pittoresques fort recommandables, et comme peintre d'expression surtout, cet artiste mérite des éloges. Depuis la gaieté des gens de qualité jusqu'à celle des valets, toutes les modifications de cette disposition de l'âme ont été très-énergiquement exprimées par M. Maclise; aussi en regardant son tableau la bonne humeur et le rire nous gagnent-ils.

Maintenant, en passant à un autre ouvrage, le mode et la scène changent. Que l'on se figure deux braves gens âgés, un mari et sa femme assis, écoutant le prêche à l'église, et flanqués, l'un de son gendre futur, la mère de sa fille, deux jeunes fiancés confits dans la dévotion et l'amour, alors on aura une idée de la charmante scène que M. M'Innes a imaginée et peinte sous le titre d'*Amour*

et piété. Peut-être la suavité du pinceau dégénère-t-elle parfois en mollesse dans ce gracieux petit tableau; mais nous ne verrons dans cette composition que la vérité et le charme des expressions, celle du bonheur calme et religieux des deux parents, et l'émotion contenue des deux fiancés qui se sentent près l'un de l'autre et s'aiment sous la garde de Dieu.

Puisque nous en sommes sur les expressions pures et douces, arrêtons-nous encore devant le délicieux portrait d'une jeune dame, peint par M. W. Boxall. En effet, on rencontre rarement une physionomie plus noble, plus candide, et une peinture qui reproduise aussi fidèlement cette angélique expression. Et puis, pas d'ombres!

Au risque de passer pour un très-pauvre connaisseur en fait d'art, je l'avouerai, j'ai une répulsion invincible pour les peintures caligineuses, noires; et s'il fallait opter entre le capucin de Zurbaran dont le nez seul reçoit de la lumière, et un tableau chinois où les ombres portées ne sont pas même exprimées, je choisirais ce dernier.

La peinture anglaise a une qualité que je prise singulièrement : elle est gaie, elle est attrayante; sa science est discrète, et tout en satisfaisant les hommes de l'art, elle n'effarouche pas les simples amateurs.

La comédie et la satire, comme Hogarth les a popularisées en Angleterre, sont encore cultivées avec succès, comme nous l'ont déjà prouvé le *Sancho* et quelques autres ouvrages de M. Leslie. En ce genre, on distingue aussi la composition de *Pope faisant la cour à lady Wortley Montague*, peinte par M. Frith. On y voit l'auteur de la *Dunciade*, déjà sur le retour, devenant fort penaud devant la belle et spirituelle dame qui accueille les prétentions du poëte amoureux avec un éclat de rire dont Lovelace lui-même aurait été déconcerté. Mais le faire de ce tableau est un peu sec, et l'on préfère du même auteur deux autres scènes : l'une tirée d'un ouvrage de Goldsmith, l'autre du *Bourgeois gentilhomme*, de Molière. Les

peintres anglais mettent notre érudition à bien des épreuves, et je regrette de ne pas connaître *l'Homme d'un bon naturel* de Goldsmith, parce que j'aurais mieux apprécié la verve comique qui a fait produire à l'artiste la jeune dame et le jeune homme se présentant devant deux misérables usuriers de profession, je le suppose. Mais il me semble que notre Molière, inspirant heureusement M. Frith, a été fort bien interprété par lui. Le bourgeois, si grotesque sous ses habits de cour et saluant ses hôtes jusqu'à terre, est une caricature d'autant meilleure que l'artiste n'a pas outre-passé les limites du vraisemblable.

Buckingham rebuté est encore un tableau très-divertissant. L'auteur, M. A. L. Egg, nous a peint le fier et avantageux duc assis au milieu d'un salon rempli de dames et de gentilshommes qui font la conversation. Buckingham est assis près d'une belle personne occupée à élever sur une table des châteaux de cartes. A l'attention affectée que la jeune beauté porte à la construction de son fragile édifice, ainsi qu'à l'indifférence qu'elle oppose aux cajoleries de son persécuteur, celui-ci fronce le sourcil en s'apercevant enfin qu'il n'y a plus rien à espérer de ce qu'il désire. L'expression de la faiseuse de châteaux de cartes est délicieuse; on n'est pas plus gracieusement impertinente.

Voici une composition qui est peut-être encore plus piquante : *la Réunion musicale,* par M. J. C. Horsley. Autour d'un clavecin, car la chose se passe au commencement du dix-septième siècle, est d'abord le maître de musique donnant une leçon de chant aux deux demoiselles de la maison entre lesquelles est un jeune homme, quelque espiègle de voisin qui s'est faufilé pour faire sa partie dans le trio. A droite, vers l'extrémité de l'instrument, sont assis un vieux gentilhomme qui m'a l'air d'avoir été un gaillard autrefois, et sa digne épouse, assistant avec gravité et non sans quelque appréhension à la leçon de musique. Le père, ravi du trio qu'il entend, dé-

guste avec sensualité une prise de tabac tout en levant ses yeux vers le ciel, lorsque tout à coup l'une des chanteuses détonne ou perd la mesure. Le maître, grand homme maigre, tout entier à son affaire, tourne brusquement la tête pour remettre la délinquante dans la bonne voie, ne s'apercevant pas plus que le père que tout ce trouble est causé par un serrement de main bien timide qui s'est opéré entre le chanteur et l'aînée des cantatrices.

M. R. Redgrave, auteur d'une jolie petite *Ophélia* près de se laisser glisser dans l'eau, et d'un charmant paysage, *le Ravin des Poëtes*, sur lequel je reviendrai, a envoyé aussi une scène familière très-gracieuse. La *Fille du pauvre gentilhomme*, qui donne le titre au tableau, en est aussi le principal personnage. Cette jeune personne, vêtue de noir, coiffée d'un chapeau très-simple, mais belle et pleine de candeur dans sa pauvreté, se présente dans une maison vraisemblablement pour être dame de compagnie. Le mari et la femme auxquels elle est adressée sont jeunes. Assis près d'une table sur laquelle sont des cartes et des guinées, tous deux quittent leur jeu et regardent la modeste jeune fille restée debout et assez peu rassurée par l'occupation de ceux qui pourraient devenir ses maîtres. Le jeune homme lance à la postulante un coup d'œil accompagné d'un sourire qui n'est pas de trop bon augure, tandis que sa jeune femme l'accable de la supériorité de sa position. Cette petite scène est saisie avec beaucoup de finesse. La jeune fille est pleine de grâce, et sur la physionomie de la maîtresse du logis, l'artiste a rendu de main de maître l'impertinence inintelligente d'une femme qui saisit l'occasion d'humilier une personne qui vaut mieux qu'elle.

M. Ward, dont nous avons déjà signalé deux ouvrages relatifs à la fin tragique d'Argyll et de Montrose, a peint aussi sa comédie *les Déceptions des actionnaires de la Compagnie des Indes*, qui ressemblent tellement à celles des partisans du système de Law que j'ai cru un instant que

l'artiste anglais avait eu l'idée de peindre les catastrophes financières dont notre vieille rue Quincampoix a été le théâtre, en même temps que Blunt friponnait l'Angleterre. Au surplus, les déceptions comme les costumes étaient à peu près les mêmes de l'un et de l'autre côté du détroit, car Blunt a opéré en 1717 et Law en 1720. Quoi qu'il en soit, la composition de M. Ward, bien qu'un peu confuse dans son ensemble et d'un pinceau trop dur dans les détails, est spirituelle, animée, et rappelle la manière du vieil Hogarth.

Cependant M. Ward paraît être plutôt porté vers le tragique, et il y a encore de lui une scène bien triste : *la Famille royale au Temple.* Sous le rapport du costume et de la ressemblance des personnages, je pourrais devenir cette fois un critique exigeant; car, outre Louis XVI et Marie-Antoinette, j'ai vu plusieurs fois la dauphine, depuis madame la duchesse d'Angoulême, se promenant avec le jeune dauphin son frère sur la terrasse des Feuillants, lorsque la famille royale, retenue à Paris, était encore environnée d'une ombre de respect. Mais je me bornerai à reprocher à M. Ward d'avoir donné l'air d'une Anglaise romanesque à cette princesse, ce qui est contre toute vérité, comme on peut s'en assurer par le grand portrait peint par madame Le Brun, où la fille de Louis XVI est représentée avec la reine et le dauphin. A cela près de cette infidélité, la scène est heureusement conçue : pendant que Louis XVI sommeille sur un canapé, Marie-Antoinette résignée, ayant son fils près d'elle, veille son royal époux en travaillant à l'aiguille, tandis qu'à quelque distance Madame Élisabeth et la dauphine s'acquittent de quelques soins intérieurs. Ce sujet, tiré d'une histoire toute récente, démontre combien il est difficile de se reporter en imagination dans d'autres temps que ceux où l'on a vécu. Aussi le parti le plus sage à prendre pour les artistes est-il d'aller chercher des inspirations à des époques assez éloignées pour

qu'ils aient le droit de n'obéir qu'à leur imagination, ou bien de reproduire simplement les impressions que ce qu'ils ont sous les yeux leur communique. Le défaut du *genre anecdotique* est de viser à une observation exacte des mœurs et du costume, à laquelle on ne peut jamais atteindre.

Venise comme on la rêve est une gracieuse fantaisie de M. J. C. Hook. Cette fois nous sommes hors de l'Angleterre et à mille et mille lieues de ses idées et de ses habitudes. A Venise, dans une barque longeant les murs d'un palais, sont des jeunes gens lançant des bouquets et des œillades à de jolies Vénitiennes qui répondent gaiement aux galantes avances qui leur sont faites. Toute cette jeunesse gaie, étourdie et brillante, folâtre sous le beau ciel d'Italie et forme un tableau qui n'est après tout qu'une inspiration prise dans ceux de Paul Véronèse, mais heureuse, pleine de charme et où brille un véritable talent.

Il ne faut pas s'y tromper, ces petites gaietés méridionales sont, dans la galerie de la Grande-Bretagne, ce qu'un voyage en Italie est dans la vie d'un Anglais, un accident; et l'on revient bientôt au point dont on s'était écarté, à la représentation d'un *Baptême presbytérien*, par exemple, tel que nous le montre M. J. Phillip. Il y a de l'onction dans ce tableau, mais il manque de charme, et il est à regretter surtout qu'il soit blafard et trop uniforme de couleur, car le sujet est heureusement traité et le sentiment religieux y est fortement imprimé. C'est en effet la qualité saillante de cet ouvrage, qui, sous ce rapport au moins, a quelque chose de commun avec ceux du peintre norwégien M. Tidemand, dont nous avons déjà fait l'éloge [1].

[1] Nous profiterons de ce que le nom de M. Adolphe Tidemand revient sous notre plume pour rendre à la Norwége, sa patrie, cet intéressant artiste que nous avions donné comme Danois.

Dans l'envoi des portraits à l'Exposition universelle, les Anglais ont été discrets, et c'est une preuve de goût dont il faut leur savoir gré. Quant à ceux qui s'y trouvent, ils sont en général fort bons, et il y en a plusieurs qui peuvent passer en ce genre pour des ouvrages de premier ordre. A celui de lord John Russell, par M. Grant, dont nous avons déjà apprécié le mérite, il faut ajouter ceux de feu le docteur Wardlaw, par M. D. Macnee, et de feu le professeur Wilson, par M. J. Gordon. La perfection de ces ouvrages est très-remarquable, et selon nous, autant par leur noble simplicité que par la puissance et la vérité du coloris, ils sont supérieurs aux portraits de feu Lawrence dont la valeur incontestable était tant soit peu affaiblie, aux yeux des connaisseurs, par l'éclat soyeux et trop chatoyant de leurs teintes.

Un fait d'armes des plus brillants et qui a fait passer en 1842 les provinces de Sind sous la domination britannique, *la Bataille de Meeanee*, est le sujet que M. E. Armitage a traité de grandeur naturelle. C'est la plus vaste composition qui se trouve dans les galeries anglaises. Sir Charles Napier, frère de l'amiral, est le héros de l'affaire, parce qu'en effet, engagé avec peu de monde dans un terrain marécageux où sa petite armée était entourée par celle des Indiens dix fois plus considérable, à la tête du 22e régiment il chargea l'ennemi avec tant de promptitude et de force qu'il le mit en déroute. Il me semble que l'artiste aurait plus facilement écrit son sujet et aurait beaucoup plus fait valoir son principal personnage, sir Charles Napier, s'il eût réduit ses figures à des dimensions plus petites ; si surtout il n'eût pas relégué le général sur un plan trop éloigné. Quand le chef d'une armée préside seulement aux mouvements de ses troupes, on peut le placer à quelque distance de l'action ; mais quand, comme à la bataille de Meeanee, il paye de sa personne et communique son ardeur à ses soldats en les entraînant à sa suite, ce fait devient le sujet principal pour le peintre.

Il y a donc dans la composition de M. Armitage confusion pour les yeux, parce que le pêle-mêle des figures qui occupent le devant du tableau est trop confus; et incertitude pour l'esprit, parce que l'on ne voit pas assez nettement que le général s'est exposé et s'est battu comme un simple soldat.

Malgré les efforts que je tente pour ne pas faire sauter trop brusquement le lecteur d'un mode à un autre, j'ai bien de la peine à éviter les cahots à son esprit. Les galeries de tableaux, comme les dictionnaires, sont l'image du désordre organisé; et quand une fois on s'est engagé dans les salles d'une exposition ou dans les colonnes d'un lexique, il faut dire adieu à la suite et à l'enchaînement des idées. Nous allons donc porter notre attention maintenant sur les *Singes brésiliens*, les *Chiens*, les *Chevaux* et autres animaux, genre dans lequel M. E. Landseer excelle. La plupart des ouvrages de cet artiste sont connus en France par la gravure, en sorte que ce n'est qu'une appréciation plus intime que nous faisons de ses œuvres en voyant ses peintures. Dans toutes les productions de M. Landseer, il y a de l'esprit. Ses *Chiens au coin du feu* sont excellents, et il s'est surpassé dans la scène de *Jack en faction*. Jack est chargé de surveiller ses confrères, autres chiens inférieurs à lui. Majestueusement assis sur une caisse dans laquelle il y a de la viande, tous ses subordonnés, qui, en l'absence du maître boucher, voudraient bien attraper quelques bribes de chair, sont tenus en respect par Jack, qui montre l'exemple de la fidélité et de la frugalité. De la résignation des uns, de l'impatience mal dissimulée des autres et du silence général observé par toute cette gent canine, résulte un tableau d'expression des plus piquants et qui prend beaucoup de valeur par la finesse avec laquelle toutes ces passions, toutes ces physionomies de chiens sont exprimées.

Les Conducteurs de bestiaux en Écosse, *les Chevaux à la forge*, et *le Bélier à l'attache* sont encore des produc-

tions fort agréables de M. Landseer, mais qui le cèdent cependant à son cerf qui brame au milieu de l'eau, *the Sanctuary*, son dernier asile. Ce que nous avons à peu près vainement cherché jusqu'ici dans les peintures anglaises, du *style*, nous le trouvons dans ce dernier ouvrage de M. Landseer. Ce bel animal entouré d'eau, se détachant sur un ciel lumineux dans les espaces duquel se meut en toute liberté un triangle de cigognes; ce pauvre cerf pleurant au milieu d'un élément qui n'est pas le sien, toute cette scène produit une profonde impression.

Je crois que nous arrivons enfin à savoir en quoi consiste *le style*. Nous l'avons saisi dans un tableau où l'homme ne figure pas. L'acteur est un cerf, une bête sauvage avec laquelle nous ne sympathisons que par le sentiment de la douleur qui nous est commun. De là nous pouvons déjà conclure que c'est par la peinture des sentiments et des passions les plus simples que l'on produit les impressions les plus directes et les plus fortes. Or, ce principe admis, il ne faut qu'un peu de réflexion pour comprendre qu'en franchissant les degrés qui séparent la bête de l'homme, une fois arrivé non-seulement à l'être le plus intelligent, mais dont l'intelligence a la triste faculté de se pervertir par l'excès de la civilisation, les sentiments, les passions, les goûts factices ne tardent pas à remplacer les instincts naturels.

Pour rendre cette vérité plus sensible, comparons la poésie de deux tableaux de M. Landseer : son *Cerf aux abois* et *Jack en faction*. N'avons-nous pas tout aussitôt, et sans sortir du cercle où sont enfermées l'intelligence et les passions des animaux, les types de la tragédie et de la comédie, le modèle du style élevé et poétique, et celui qui convient aux sujets familiers et comiques?

Non, ce n'est pas par l'effet d'une pure fantaisie, comme on le croit aujourd'hui, que dans tous les temps et chez les peuples profondément pénétrés du sentiment des arts, on a de préférence représenté des sujets tirés

des histoires les plus anciennes; ce choix a toujours été le résultat d'un instinct qui nous avertit que ce n'est qu'aux époques où les nations sont aux premiers degrés de la civilisation, que leur religion, leur histoire et leurs mœurs peuvent inspirer de grandes idées et soutenir le talent des vrais artistes. Tout est sérieux alors, les sujets et le style de ceux qui les traitent. Mais quand les Lucien et les Voltaire viennent; quand on commence à rire de tout, alors les arts ne tardent pas à s'en ressentir; et la comédie, les scènes familières sont ce qui domine tout.

Chose digne d'attention! c'est lorsque rien n'est plus pris au sérieux, c'est quand l'homme en est arrivé à rire de lui-même, que les artistes, ainsi que les poëtes qui conservent cependant encore le sentiment et le goût des grandes choses, las de chercher en vain dans les actions des hommes quelque chose de cette grandeur dont la Bible, dont Homère entre autres fournissent tant d'exemples, rejettent en quelque sorte l'humanité comme une matière épuisée, et vont chercher dans la nature végétale et dans les animaux des sujets où la vie est imparfaite, mais demeurée pure depuis la création. Comment expliquer autrement le goût du Poussin pour la solitude, le soin qu'il a pris, lui, peintre d'histoire si excellent, de peindre des bois, les bords ombreux et tristes des fleuves, si ce n'est par ce besoin impérieux qu'ont les grandes âmes de se retremper aux sources primitives et inaltérables de la création? Une disposition d'esprit analogue a peut-être poussé M. Landseer à peindre son cerf dans l'eau; aussi est-ce son plus bel ouvrage.

Mais de pareils tableaux ne sont que des exceptions, surtout en Angleterre, où la civilisation est si avancée. Il nous faut revenir à la comédie, aux scènes familières qui sont les récréations que les habitants de la Grande-Bretagne aiment et comprennent le mieux. Nous continuerons donc notre examen en donnant une idée des ou-

vrages des deux peintres les plus distingués en ce genre : MM. Mulready et Webster.

Il y a neuf tableaux du premier. Mais bien que dans chacun de ces ouvrages on retrouve les caractères d'un talent vigoureux, nous ferons cependant un choix pour ne présenter le talent de cet artiste que sous son aspect le plus brillant et le plus pur. Ce qui frappe dans les ouvrages de M. Mulready est la netteté et la vigueur avec lesquelles il établit ses scènes dont la pantomime est toujours des plus pittoresques et d'une vérité remarquable. Devant *la Discussion sur les principes du docteur Whiston*, on n'a pas besoin de savoir le sujet du débat ; le geste et l'expression des deux litigants suffisent pour ne laisser aucun doute sur l'entêtement de chacun d'eux. L'un est assis, gros, court, apoplectique et pourpre de colère ; l'autre est maigre, pâle, conservant une apparence de sang-froid ; mais en s'appuyant sur la table, il énumère sur ses doigts les arguments en faveur de son opinion. Le peintre a présenté cette scène avec un tact très-fin, faisant ressortir l'essence de son sujet qui gît, non dans le motif de la querelle, mais dans l'invincible opiniâtreté de ses deux personnages. Il est à regretter seulement que cette scène, traitée avec l'énergie d'Hogarth, et dont la pantomime est si pittoresque, ne soit pas colorée, au moins dans quelques-unes de ses parties, avec plus de délicatesse. La face du disputeur colérique est d'un rouge lie de vin qui n'est ni vrai ni agréable.

Dans *le Loup et l'Agneau*, déjà connu en France par la gravure, M. Mulready s'est montré maître, et il a fait un véritable petit chef-d'œuvre. Un gamin anglais pur sang tient en respect le long d'une porte un autre gamin plus jeune, que sa physionomie douce et timide fait reconnaître pour l'agneau. Le pauvre opprimé se fait mince, passe une jambe derrière l'autre, et porte son coude en avant pour amortir le coup que le bras tendu du loup lui fait redouter. Mais la terreur du pauvre enfant est telle et

l'aspect belliqueux et sournois de son tyran paralyse tellement ses forces, qu'il est tout pâle en attendant le coup qu'il ne peut éviter. Ce petit drame se passe dans la cour de la maison où demeure la mère de l'opprimé, laquelle, avertie par les cris de sa petite fille et d'un petit roquet, descend de chez elle pour mettre le holà, mais vraisemblablement trop tard, quand son agneau aura été égorgé et que le loup sera déjà bien loin.

M. Webster a peut-être un talent moins énergique, moins élégant que M. Mulready, mais il est plus sûr et plus égal. Aucune de ses compositions n'est aussi forte d'expression, aussi ferme de dessin et aussi vraie de couleur et d'effet que *le Loup et l'Agneau;* mais les cinq tableaux qu'il a exposés présentent tous des scènes heureusement saisies sur la nature et rendues avec beaucoup d'esprit et de vérité. Voyez d'abord ces jeunes enfants accroupis autour d'un vase rempli d'eau et soufflant tous avec fureur sur un petit morceau de papier : ce sont *les Vents contraires,* motif bien léger, mais auquel le pinceau vrai et gracieux de l'artiste a donné du charme par les grimaces amusantes et vraies de ces petits Borées. Pour pendant M. Webster a *le Marchand de cerises* entouré de petits friands dont la convoitise se trahit sur la figure de chacun d'eux par des expressions variées comme leurs caractères.

Mais ces deux tableaux sont de jolies bluettes ; ceux qui suivent s'élèvent presque jusqu'à la comédie. Dans une large tribune remplie de musiciens, M. Webster s'est passé la fantaisie de peindre d'une manière comique, mais sans aller jusqu'à la caricature, un *Chœur d'église de village.* Le maître de musique dirige ses choristes en chantant lui-même. Le pauvre homme est brèche-dent, et à la vue de son chef grisonnant et de son teint pâle, on devine que sa voix est fêlée. Un des chanteurs, d'un tempérament lymphatique, mais qui se trouve avoir une voix passable de ténor, est obligé, à son grand regret,

de chanter à l'église, ce qu'il ne fait qu'avec nonchalance, comme le prouve la clarinette qui lui donne la note en lui lançant un coup d'œil sévère pour lui faire soutenir les sons. L'expression de chaque personnage est saisie avec assez de finesse pour que l'on devine le diapason de sa voix ; la basse baisse la tête en tordant ses lèvres ; les soprani et les ténors lèvent le nez, baissent les paupières et font la bouche en cœur, tandis que le contre-bassier travaille courageusement pour rattraper les choristes, qui font des accrocs à la mesure. Sur le devant sont des enfants, filles et garçons, qui complètent plus ou moins bien ce morceau d'ensemble. Mais ce qu'il y a de remarquable dans cette composition, c'est l'art très-délicat avec lequel M. Webster a su environner tous ces personnages tant soit peu comiques d'une atmosphère religieuse qui fait que le ridicule n'atteint que les individus sans s'étendre jusque sur la cérémonie sacrée. Cette retenue sur la pente qui pouvait si facilement conduire au burlesque inconvenant, est la preuve de la sûreté et du bon goût avec lesquels M. Webster use de son talent.

Cette scène est sans doute excellente ; mais il me semble que *le Jeu de ballon* est encore préférable, parce que la composition en est plus une et plus parfaite. Ce sont dix ou douze jeunes gaillards de huit à quinze ans, suivant la trace d'un ballon que le plus fort ou le plus agile en tête de la troupe crosse à coups de pied. L'idée, l'espoir, le bonheur de chacun est de toucher du pied ce ballon avec assez de justesse et de force pour le lancer encore plus loin ; aussi tous oublient-ils ce qui les entoure, et ne voient-ils à travers leurs camarades que le point qu'ils brûlent d'atteindre. Comme toujours, les plus forts et les plus alertes restent debout et renversent même les faibles, en sorte qu'après les deux ou trois premiers qui ont les honneurs et le plaisir du jeu, le reste de la bande est dans un désordre complet. Culbutés dans tous les sens, les jambes des uns apparaissent au-dessus de la

tête des autres; celui-ci étouffe sous le poids de son camarade qui donne des gourmades à un vóisin pour se dégager; les plus petits, à plat ventre ou sur le dos, jonchent la terre et indiquent par où l'ouragan a passé, tandis que quelques blessés retirés de la bagarre font la grimace en se frottant la jambe ou le coude. Cette composition est aussi un chef-d'œuvre en son genre; mais pour compléter ce chef-d'œuvre il aurait fallu que le coloris en fût plus varié et plus énergique.

J'ai encore à signaler un petit tableau de M. Webster, qui est peut-être ce qu'il nous a envoyé de plus délicat et de plus parfait. C'est le portrait de deux personnes âgées, deux époux sans doute. Non-seulement cet ouvrage ne laisse rien à désirer comme imitation de la nature, mais il est impossible de peindre la sérénité angélique de deux âmes sur la terre avec plus d'onction et de profondeur. A la vue de ces douces physionomies, il vous vient la même idée que Dante a exprimée au sujet de Béatrice : «En les regardant, il semble que l'on devienne meilleur.»

Avant de passer à la galerie des aquarelles anglaises, nous avons encore quelques tableaux et des paysages peints à l'huile qui réclament notre attention. J'ai fait une omission qu'il faut réparer en signalant deux têtes, *Samuel* et *Timothée*, peintes par M. J. Sant. Ce sont deux jolis enfants comme on en rencontre si souvent en Angleterre, et que l'artiste a peints dans une manière qui rappelle heureusement celle de Reynolds. Je voulais dire aussi quelques mots d'un tableau de M. W. E. Frost, que je ne donnerai pas pour un chef-d'œuvre, mais dont la composition est heureuse et le sujet piquant. C'est *Una*, petite fée de création moderne, qui se montre honteuse et interdite au milieu des faunes, des nymphes et des satyres qui l'entourent et la regardent avec une curiosité maligne. L'air pudique et quasi chrétien de la petite fée au milieu de ces vauriens de l'antiquité qui la traitent comme une intruse, est une donnée très-piquante qu'il est

fâcheux que M. Frost n'ait pas fait ressortir avec éclat par une exécution plus ferme et un style plus châtié; car un pareil sujet appartient de droit au mode de peinture le plus élevé.

Nous reviendrons aussi sur M. Hunt, auteur du Christ à la lanterne : *la Lumière du monde*. Outre ses *Moutons égarés,* que j'indique à ceux qui aiment les ouvrages directement inspirés par la nature, nous nous arrêterons devant *Claudio et Isabella,* tableau inspiré à M. Hunt par la première scène du troisième acte de *Mesure pour Mesure,* drame que Shakspeare a semé de témérités que l'excessive susceptibilité anglaise aurait de la peine à supporter aujourd'hui. Bref, le jeune Claudio est condamné à mort pour avoir mis une certaine madame Julietta dans un état intéressant, ou, comme dit plus naturellement Shakspeare, *for getting* madame *Julietta with child*. Quant à sa sœur Isabella, jeune et belle novice sur le point de prononcer ses vœux, elle s'est employée auprès du juge pour obtenir la grâce de son frère. Mais ce juge si sévère pour les autres y met un prix que la pure et sainte Isabella est bien loin de vouloir accorder; en sorte qu'elle va retrouver son frère à la prison pour lui dire « qu'elle ne peut racheter sa vie au prix de son propre honneur et de celui de leur famille; qu'il faut donc s'apprêter à mourir. » Il y a là, entre le frère et la sœur, une conversation dont je recommande la lecture à ceux qui aiment à sonder les dernières profondeurs du cœur humain, et qui se termine par ces deux interlocutions, qui font le sujet du tableau de M. Hunt : « *La mort est une épouvantable chose,* dit Claudio. — *Mais la vie, quand elle est souillée par la honte,* répond Isabella, *est odieuse!* »

Dans le champ étroit de son tableau, l'artiste a placé ces deux personnages qui l'occupent presque entièrement. Tous deux sont debout dans la prison, près d'une fenêtre dont les grilles laissent voir quelques fleurs sauvages au dehors. Claudio, se tenant en équilibre sur sa

jambe gauche, soutient la droite avec ses doigts passés dans l'anneau de fer qui l'étreint, et dans cette position le jeune prisonnier fixe son regard machinalement vers la terre, laissant deviner le chaos de ses idées, tandis qu'Isabella, portant la main sur la poitrine de son frère, le regarde en l'implorant avec vivacité pour l'affermir dans la voie de l'honneur.

Ce tableau, comme tous ceux de M. Hunt, manque de charme, il repousse même quelque peu le spectateur par l'austérité de sa composition et de son coloris; mais en l'observant avec soin, on découvre une telle vérité dans le mouvement des personnages, et il y a quelque chose de si fortement senti dans leur expression, que j'ai cru devoir fixer l'attention du public sur cet ouvrage, empreint d'ailleurs de toute l'originalité anglaise.

Paysage. — Depuis assez longtemps le paysage est cultivé avec succès en Angleterre; et en ce genre Wilson, à peu près contemporain d'Hogarth et de Reynolds, peut être joint à ces deux derniers artistes comme l'un des fondateurs de l'école anglaise. A Wilson, qui a étudié en Italie, qui a marché sur les traces de Claude le Lorrain, et a peut-être plus élevé son style qu'aucun peintre de son pays, a succédé Turner. Il y a une vingtaine d'années que le talent et la réputation de Turner brillaient de tout leur éclat en Angleterre. Ce peintre a traité l'art d'une manière étrange, car, ainsi que notre Watteau en son genre, le paysagiste anglais a tout soumis à la fantaisie dans le sien. Aussi, malgré l'élégance de son imagination, l'abondance de ses idées et la science même de ses compositions, ne trouve-t-on guère au fond de ses ouvrages que des sites fantastiques noyés dans une atmosphère chatoyante et n'offrant aux yeux et à l'imagination des spectateurs que des pays et une lumière invraisemblables, comme on croit en voir pendant les extases d'un demi-sommeil. Les paysages de Turner sont encore bien plus romanesques qu'ils ne sont romantiques, et c'est peut-

être la raison qui leur a fait obtenir un succès de vogue attesté par le grand nombre de gravures qui en ont été faites [1]. Ces compositions, très-agréables sans doute, ne peuvent cependant pas, selon nous, être prises tout à fait au sérieux; car, malgré l'art avec lequel elles ont été retracées sur le cuivre ou sur l'acier, on est toujours tenté de les confondre avec les vignettes qui ornent les plus brillants keepsakes. Il manque à ces ouvrages de la grandeur et surtout un certain aspect sauvage que, malgré les raffinements et les fantaisies de l'esprit humain, le ciel, les bois, les eaux et les montagnes ne perdent jamais. En un mot, c'est *le style* qui fait défaut dans les paysages de Turner.

Je préfère de beaucoup ceux de la nouvelle école placés à l'Exposition universelle. Le charme qu'ils exercent est fondé sur une imitation plus franche et plus vraie de la nature, et en les voyant, notre raison et notre imagination sont plus également satisfaites.

Ainsi que dans les autres modes de l'art, le paysage, en Angleterre, quand il ne tourne pas à la fantaisie, comme l'y ont poussé Turner et Martin, est une imitation vraie et élégante des sites pris d'après nature ; et en ce genre on trouve un assez grand nombre d'ouvrages distingués. On peut citer d'abord *la Soirée calme*, de M. A. Gilbert, charmant tableau dont l'harmonie est si suave. Ce n'est qu'une colline couverte de bois dont le vert sombre se détache entre un ciel pur et des eaux qui la réfléchissent au coucher du soleil; mais tout dans cette peinture concourt à mettre le calme dans l'âme, en charmant les yeux. *La Vallée noire en Irlande*, par M. G. Colomb, mérite aussi l'attention des connaisseurs, et l'on voit avec intérêt les différentes heures du jour peintes

[1] Dans la galerie des gravures anglaises on trouvera dix-neuf paysages gravés au burin, d'après Turner, par MM. Brandard, E. Goodall, W. Miller; T. A. Prior, J. Pye, Ch. Turner, R. Wallis et J. T. Willmore.

par M. J. J. Chalon. *L'Orage sur un lac* et *les Eaux argentées*, de M. F. R. Lee, sont de charmants ouvrages, et nous ne saurions donner trop d'éloges à *la Gorge de Ffos Noddyn*, peinte si délicatement par M. F. W. Hulme. *Une Gorge dans les montagnes du pays de Galles*, par M. T. Creswick ; un *Chemin dans les montagnes* du nord de ce même pays, par M. J. Linell ; les *Phares de Brecknock*, toujours dans ce charmant pays de Galles, par M. J. Tennant, et le *Ravin des poëtes*, délicieux paysage de M. Redgrave, dont nous avons déjà signalé des ouvrages d'un genre tout différent, *la Fille du pauvre gentilhomme* et une gracieuse *Ophélia* : tels sont les principaux paysages à l'Exposition présente qui peuvent donner l'idée la plus juste et la plus avantageuse de la manière dont ce mode de l'art est traité maintenant en Angleterre.

Le Ravin des poëtes, dit la Notice, est la retraite où Coleridge, Wordsworth et Southey composèrent plusieurs de leurs ouvrages. A ce genre d'intérêt se joint celui qui résulte de la disposition tout à la fois gracieuse et sauvage de cet intérieur de forêt où, simple oisif seulement, et sans avoir le don divin de faire partager ses rêveries aux autres, on aimerait à goûter un plein repos et à oublier le monde. Rien n'est plus difficile à rendre en peinture que l'effet de la lumière jouant de tous côtés entre des branches d'arbres qui ne sont pas assez touffues pour projeter de larges ombres au moyen desquelles on fait plus facilement briller les points lumineux. La difficulté que M. Redgrave avait donc à surmonter était, tout en faisant valoir les espèces de points scintillants de son site, de les soumettre à la grande loi de l'unité. Or, l'habile artiste a parfaitement résolu ce problème, sans sacrifier cependant aucune des parties de son ouvrage, car tout y est également bien étudié, fini et soigneusement peint. Sous ce rapport, on peut comparer la méthode des paysagistes anglais de nos jours à celle des Paul Potter et des Karel Dujardin, dont les ouvrages sont traités de

manière à être vus successivement de près et de loin, sans que le fini des détails et la simplicité générale de l'effet en reçoivent la moindre atteinte. Cette précieuse qualité, frappante dans *le Ravin des poëtes* de M. Redgrave, ne l'est pas moins dans les paysages déjà cités de MM. Creswick, Linell, Lee, Hulme et Tennant, et c'est cette qualité qui distingue les ouvrages des paysagistes de la Grande-Bretagne en ce moment.

Je me suis fréquemment élevé contre l'usage et surtout contre l'abus que l'on fait de la *touche* en peignant. J'ai dit et je ne cesserai de répéter, au moins pour ceux qui traitent sérieusement leur art, que cette pratique vicieuse, absolument inconnue des grands maîtres jusqu'à l'époque où sont arrivés les Carraches, est devenue, depuis l'établissement de leur école, une des causes principales du déclin de l'art de la peinture. En effet, non-seulement rien n'est donné au hasard du pinceau dans les ouvrages de Masaccio, de Léonard de Vinci, de Raphaël et même du fougueux Michel-Ange, pas plus que dans ceux de Rembrandt, de Van Dyck et de Rubens; mais lorsque, passant par-dessus les derniers élèves des Carraches, on retrouve la trace des grandes doctrines remises en vigueur par Lesueur et Poussin, on voit que le plus grand soin de ces artistes pour se débarrasser des mauvaises pratiques qu'ils avaient reçues de leurs maîtres, fut de peindre simplement et de rejeter la touche dont il n'y a pas trace dans les ouvrages de leur virilité.

Sans proposer absolument les paysages anglais comme des modèles à suivre en tout point, je crois donner un conseil salutaire aux peintres de toutes les nations qui cultivent ce genre, en les engageant à s'assurer si, comme je viens de l'avancer, quelques-uns des paysages anglais les plus parfaits ne réunissent pas la double qualité de flatter également la vue de près comme de loin, par la simplicité de l'effet général jointe à l'étude minutieuse des détails.

Nous terminerons cet examen des peintures à l'huile en donnant à M. D. Roberts les éloges qui lui sont dus pour ses quatre tableaux : *Les Ruines du temple du soleil* à Balbek, *l'Intérieur de l'église de Saint-Gomar* en Belgique, *une Vue du grand canal à Venise*, et *l'Intérieur de Saint-Étienne à Vienne*. Cette dernière peinture, traitée avec une rare habileté, est surtout remarquable par la finesse du coloris. Malgré la quantité innombrable de détails qui décorent cette église, le peintre a su conserver à l'ensemble de l'édifice une unité d'effet qui captive l'attention du spectateur par la savante facilité avec laquelle tout est rendu dans cet ouvrage.

AQUARELLE. — Je crois que l'on s'est toujours exagéré l'importance des procédés matériels de l'art de peindre. Encore aujourd'hui on estime comme un progrès la découverte et l'emploi de la peinture à l'huile, et cependant, considéré seulement comme moyen pratique, ce procédé a de très-graves inconvénients, entre autres la promptitude avec laquelle les liquides oléagineux font brunir, noircir même les matières colorantes, et, ce qui est plus grave, le peu de durée garantie aux chefs-d'œuvre de l'art peints à l'huile sur des toiles imprimées également à l'huile, et que l'on est obligé de couvrir d'un vernis qui jaunit si promptement lui-même.

Les personnes ainsi que les artistes qui s'inquiètent de ce que deviendront les tableaux peints à l'huile par les grands maîtres n'ignorent pas l'état réel de destruction relativement prochaine, auquel certains chefs-d'œuvre sont déjà parvenus. On sait qu'il a fallu rentoiler *la Transfiguration* et *la Vierge de Foligno*; que l'on s'est cru obligé de nettoyer *la Vierge au voile* de Raphaël ; que plusieurs ouvrages de Rubens et du Titien ont subi la même opération, et qu'il y a tel tableau de Claude Lorrain à la galerie du Louvre, *le Campo vaccino*, entre autres, auquel il ne reste qu'un souffle de vie.

Il est certain que les préparations auxquelles on sou-

mettait les couleurs au temps de Van Eyck ont éprouvé de graves altérations, lorsque le procédé de la peinture à l'huile fut apporté de Flandre en Italie par Antonello, de Messine. On est même autorisé à croire que, depuis Antonello jusqu'aux derniers élèves des Carraches, la tradition de ce procédé est devenue toujours plus confuse. En effet, en comparant les premières peintures à l'huile faites par les frères Bellini, par Fra Angelico, par Masaccio et Pérugin, et par Raphaël dans sa jeunesse, avec les peintures sombres et enfumées du Caravaggio, on se convaincra que dans l'espace de moins d'un siècle le coloris de la peinture à l'huile a perdu toute sa fraîcheur et sa pureté. Les ouvrages mêmes de Rubens, de Van Dyck et de Rembrandt n'ont pu être complétement garantis de ce défaut résultant du procédé même qu'ils ont employé; défaut qui devient tout à fait choquant dans les tableaux de peintres d'ailleurs si justement célèbres, mais qui ont eu le malheur de recevoir les traditions de leur art des derniers élèves des Carraches. Ainsi les plus excellents artistes de l'Espagne et notre illustre Poussin lui-même ont fait des tableaux si ténébreux, que ces ouvrages, admirés des connaisseurs, n'ont cependant jamais pu obtenir une véritable popularité. Et comment en pouvait-il être autrement avec les procédés matériels qui leur avaient été transmis par les Carraches, peintres qui, sous prétexte de donner plus de vigueur au coloris de leurs tableaux, peignaient sur des toiles imprimées avec du brun rouge? Or c'est sur de pareilles préparations que les artistes français ont peint constamment depuis le règne de Louis XIII jusqu'à la fin de celui de Louis XIV, et si l'on veut se rendre un compte exact des tristes effets de cette pratique vicieuse, on peut, outre tous les ouvrages du Valentin, passer en revue quelques chefs-d'œuvre du Poussin, *la Peste, la Manne, le Triomphe de Flore*, le *Pyrrhus* et d'autres encore, devenus d'un rouge si obscur depuis longtemps, que l'on ne retrouve plus

guère aujourd'hui le charme de ces admirables compositions que dans les gravures qui nous en restent.

Les inconvénients attachés à la peinture à l'huile semblent avoir plus particulièrement frappé les artistes depuis une trentaine d'années, et le succès a parfois couronné les efforts tentés pour retrouver et remettre en pratique les procédés de la fresque et de la peinture à la cire. Poussé par le désir d'obtenir un coloris pur et brillant, on a redoublé aussi d'industrie pour perfectionner l'*aquarelle*. Il y a cinquante ans, l'aquarelle, au lieu de n'être qu'un procédé, passait pour un mode de l'art soumis à des règles invariables. Sur un dessin mis au trait à l'encre de Chine, on couchait à plat des couleurs selon la nature des objets, en sorte qu'on n'obtenait effectivement qu'une pâle et insignifiante enluminure. Mais il était si bien convenu que l'aquarelle devait être incolore jusqu'à la fadeur, que si quelque peintre téméraire s'avisait d'y ajouter des couleurs gommées, et par cela même plus vives, on le traitait comme un homme qui triche au jeu.

Les Anglais, qui en fait d'art se moquent du qu'en dira-t-on et n'en font qu'à leur fantaisie, sont les premiers qui ont eu l'idée, non-seulement de donner plus d'éclat et de vivacité à l'aquarelle, mais de la faire rivaliser avec la peinture à l'huile. Ce procédé de la peinture à l'eau avait déjà été habilement mis en usage, lorsque les artistes qui l'employaient eurent l'idée, pour donner plus d'importance et de perfection à cette branche de l'art, de se former en société. Ce fut en 1804 qu'ils réalisèrent ce projet et fondèrent à Londres *the Society of painters in water colours*. Parmi les raisons qui les décidèrent à prendre ce parti, était le refus que l'on faisait d'admettre les dessins à l'aquarelle à l'Exposition annuelle de Somerset-house, où les académiciens et les peintres les plus renommés de l'Angleterre ne pouvaient envoyer que des tableaux peints à l'huile. D'abord les *aquarellistes* ne refusèrent pas à leurs confrères les *oléosiens*, l'admis-

sion de leurs ouvrages dans leur Société ; mais comme il arrive à toutes les colonies qui se séparent brusquement de la mère-patrie, dès qu'elles commencent à devenir fortes et vivaces, les peintres à l'eau cessèrent bientôt d'admettre à leur exhibition les peintures à l'huile, et à compter de 1823, la Société fit construire la galerie de Pall-Mall, où se fait chaque année l'Exposition de peintures à l'aquarelle seulement.

Cette Société ou Académie se compose de vingt-trois membres et de dix agrégés qui seuls ont le droit d'exposer dans la galerie. En 1826, je visitai l'Exhibition de Pall-Mall, très-fréquentée déjà par les amateurs et où il y avait des ouvrages et en particulier des paysages fort remarquables. On distinguait surtout ceux de Prout, de Dewint, de Stephanoff, de Cristall et de M. Copley Fielding, dernier président de la Société, dont il y a cinq aquarelles à l'Exposition universelle. Déjà à cette époque la peinture à l'eau était assez avancée pour qu'on l'employât à la représentation de sujets historiques dont les figures avaient jusqu'à neuf pouces de haut. Telles étaient en effet celles d'une composition de M. T. M. Wright dont le cadre avait quatre pieds, et où était représentée la scène dans laquelle le roi Léar lance ses imprécations sur la tête de sa fille Goneril.

Depuis ce temps, l'art des aquarellistes a fait de sensibles progrès, comme l'attestent les ouvrages de ce genre placés à l'Exposition universelle ; et, tout en conservant aux couleurs à l'eau leur fraîcheur et leur virginité, on est presque parvenu à leur donner l'intensité et la transparence de celles qui sont broyées à l'huile. Quoique j'aie peu de goût pour les tableaux qui reproduisent des scènes empruntées au théâtre, cependant je citerai une grande aquarelle de M. E. H. Corbould, qui a représenté l'une des actions les plus compliquées de l'opéra du *Prophète*. Cette composition se sent trop, il est vrai, de l'arrangement symétrique que l'on est obligé d'observer sur le

théâtre, car tout art a ses conventions et ses lois; mais, en passant condamnation sur ce défaut, et en considérant l'aquarelle de M. Corbould sous le rapport technique seulement, on y trouvera, employées avec talent et portées à un haut degré de perfection, les ressources que l'on peut désormais employer pour donner à un tableau à l'aquarelle l'apparence d'une composition peinte à l'huile. Je dirai même que dans l'ouvrage dont nous nous occupons la prétention de singer les vieux tableaux enfumés se fait par trop sentir. Quoi qu'il en soit, les lumières et les ombres dans cet ouvrage ont tout l'éclat et toute l'intensité désirables, et, ce qui est fort important, ces lumières et ces ombres resteront toujours dans le même rapport; car c'est une erreur dont on commence cependant à revenir, que de croire que les couleurs broyées à l'eau gommée s'altèrent et passent en peu de temps.

L'air et le soleil surtout éteindraient sans doute les aquarelles les plus brillantes, si on les y exposait inconsidérément; mais croit-on que des peintures à l'huile sortiraient triomphantes d'une pareille épreuve ? Soutenu par l'expérience, je puis affirmer que je vois tous les jours, depuis plus de quarante ans, des aquarelles vigoureusement poussées de ton qui n'ont éprouvé aucune altération, bien qu'elles soient suspendues aux murs d'un appartement. Quant à la conservation des peintures à l'eau renfermées dans des portefeuilles ou des livres, elle est immuable, comme on peut s'en assurer en ouvrant les Heures d'Anne de Bretagne, et mieux encore les beaux manuscrits à miniatures qui datent du temps de Charlemagne.

En commençant l'examen de l'Ecole anglaise, j'ai prévenu qu'il y avait souvent entre les tableaux à l'huile et les aquarelles un air de famille qui les ferait confondre, si l'on n'en observait pas la facture avec une sérieuse attention. En effet, *l'Ordre d'élargissement, le Retour de la colombe* et *l'Ophélia* de M. Millais, peints à l'huile, dit-on,

pourraient être pris pour des aquarelles, même par les hommes du métier. Quant à *la Communion de la reine*, ainsi que la scène tirée du *Vicaire de Wakefield*, de M. Leslie, bien que la trace du pinceau ne laisse aucun doute sur l'emploi des couleurs à l'huile, cependant il règne dans ces ouvrages une largeur de lumière et une sobriété d'ombres qui les rapprochent par leur aspect général des compositions traitées à l'aquarelle. Aussi me paraît-il évident que l'ensemble des travaux des aquarellistes a eu une influence salutaire en ce sens au moins qu'elle a heureusement modifié l'art de distribuer la lumière, et par conséquent celui de mieux colorer, l'une des qualités qui distinguent aujourd'hui l'École de la Grande-Bretagne.

Les compositions de M. H. Waren, président de la nouvelle Société des peintres à l'aquarelle, excitent une attention toute particulière, autant par leur mérite que par leur grande dimension. On voit, de cet artiste, plusieurs tableaux dont les sujets très-différents sont traités avec supériorité : *Abraham et Agar, les Mages en voyage*, et *les Frères de Joseph montrant à Jacob le vêtement de Joseph*. Cette dernière scène surtout est présentée sous un aspect grand et noble ; et, si je ne me trompe, c'est la peinture anglaise où il y a le plus de style. Toutes les conditions indispensables pour le développement de cette qualité se trouvent réunies, il est vrai, dans cet admirable sujet, mais M. Waren en a habilement profité. Les mœurs encore sauvages de ces personnages bibliques, la simplicité extrême de leurs vêtements et la gravité de leurs physionomies, tout, dans cette scène si imposante et si dramatique, éloigne l'idée de ce raffinement des sociétés plus policées où l'élégance recherchée des manières, *l'air distingué et comme il faut*, deviennent un masque uniforme sous lequel la puissance et la variété des traits et du caractère de chacun disparaissent.

Non, ce n'est pas, comme tant de gens le croient, une

fantaisie, mais bien un instinct puissant qui pousse les véritables artistes à se reporter jusque dans les temps anciens pour s'y retremper et recevoir des inspirations pures. Chez les nations primitives, la simplicité des vêtements et des mœurs, poussée parfois jusqu'à la rudesse, laisse aux mouvements du corps ainsi qu'aux élans de l'âme une liberté qui communique aux bonnes comme aux mauvaises actions une énergie et une franchise d'expression dont l'art, quand on le traite sérieusement, ne peut jamais se passer. Pour apprécier les avantages résultant de ces emprunts faits aux siècles d'autrefois, que l'on suppose un instant un drame composé sur des aventures contemporaines, mais dont le fond serait le même que ceux des *Frères ennemis*, d'*Atrée* et de *Thyeste*, d'*Œdipe*, de *Phèdre*, de *Mirra*, ou bien de *Thamar*, du *Lévite dEphraïm*, et même des *Frères de Joseph*; tout aussitôt, au lieu de malheureux dont les crimes ont au moins pour excuse la violence de leurs passions, auxquelles l'insuffisance des lois et l'état moral de leur temps n'opposaient qu'une faible digue, on n'aura plus qu'une troupe de vils et lâches scélérats, appréciant bien le mal qu'ils font, mais usant de toutes les ressources de leur esprit corrompu et retors pour satisfaire leurs sales passions. Et puis comment finiraient ces drames? A la cour d'assises et au bagne.

M. Waren est donc non-seulement un compositeur fort judicieux, mais un aquarelliste des plus habiles, comme le prouve une autre grande peinture à l'eau qui représente l'intérieur d'un café de Damas rempli de gens qui écoutent avec la plus vive attention *un Bossu racontant une histoire*. Nous voici maintenant dans les *Mille et une Nuits*, et en changeant de ton, M. Waren n'a rien perdu du mérite que nous lui avons déjà reconnu. Dans ce dernier tableau on retrouve l'une des qualités saillantes des peintres de la Grande-Bretagne : une justesse et une vivacité d'expression qui donnent à chacun des auditeurs

du petit bossu un charme particulier. Quant à l'Esope de Damas, il accompagne son air futé d'un certain geste de la main, particulier aux Méridionaux, quand ils se sont mis dans la tête de faire avaler quelque grosse bourde à ceux qui ont la bonhomie de les écouter. Au double mérite d'une composition heureuse et d'une pantomime très-divertissante, M. Waren a joint celui d'un coloris savant. Ce café, espèce de hangar particulièrement disposé pour faire circuler l'air à l'abri du soleil, ne laisse pénétrer que des lumières de reflet qui se répandent de tous côtés sur les objets. Il résulte de là qu'à proprement parler il n'y a ni lumières ni ombres franches dans ce tableau où tout est à la lettre dans le clair-obscur. Ceux qui ont étudié la nature savent combien ces effets douteux, qui se représentent si souvent dans les intérieurs, sont difficiles à rendre ; et l'expérience prouve que les plus excellents peintres qui ont le mieux réussi à reproduire ces jeux de la lumière, Rembrandt, J. Steen et Van Ostade entre autres, n'ont cependant pas pu éviter ce ton jaunâtre des lumières et l'obscurcissement presque complet des ombres qui résultent de l'emploi de la peinture à l'huile.

Quoique le tableau de M. Waren, ainsi que celui de M. J. F. Lewis, placé un peu plus loin, ne puissent pas encore supporter une comparaison immédiate avec certains tableaux à l'huile, ces deux aquarelles cependant témoignent des progrès remarquables qu'a faits la peinture à l'eau et de ceux qu'elle est sur le point de faire encore. Toutefois, au degré de perfection où elle est portée, elle fournit déjà des ressources nouvelles et sûres pour reproduire les jeux variés de la lumière sans exagérer l'intensité des ombres. Mais indépendamment de ces précieux avantages, l'aquarelle, ainsi que la fresque, a cela d'excellent qu'elle force les peintres à dessiner correctement, à méditer, à arrêter leurs compositions d'avance et à ne rien attendre du hasard, comme il

arrive si souvent aux artistes médiocres qui se fient sur la facilité avec laquelle on revient sur une peinture à l'huile.

Cette étude délicate du dessin, cette prévoyance sur les résultats définitifs d'une composition, cet accord harmonieux de chaque détail avec l'ensemble d'un tableau, on en trouve plus que les rudiments dans la grande scène qu'a peinte à l'eau M. Lewis. Le sujet est encore emprunté aux mœurs orientales. Au milieu d'un harem sont étendus sur de riches tapis un jeune bey à qui on présente une jeune et belle esclave à demi nue, et près de lui sa favorite qui, se confiant en sa jeunesse et en sa beauté, détourne nonchalamment la tête et jette un regard insouciant sur la nouvelle venue. D'autres esclaves blanches et noires entourent ce groupe principal, et dans le fond en est une, délaissée sans doute, qui, par une malicieuse grimace, semble prédire à celle qui arrive le sort que la fantaisie du bey lui réserve.

Les figures dans cette aquarelle, ainsi que dans celle de M. Waren, ont environ quinze pouces de hauteur, et les cadres quatre pieds au moins de large, dimensions énormes pour des peintures à l'eau étudiées avec le plus grand soin dans tous leurs détails. La vivacité et le naturel des expressions ne sont d'ailleurs pas moins remarquables dans le *Harem* de M. Lewis que le jeu des lumières, la plupart de reflet, ce qui donne au modelé de chaque personnage autant de variété qu'à leur physionomie. Quant à l'expression des sentiments, l'auteur du *Harem*, je le répète, ne le cède sur ce point à aucun de ses compatriotes, et la curiosité du jeune bey, l'indolence gracieuse de la favorite, ainsi que l'inquiétude, la frivolité ou la jalousie des esclaves inférieures, sont exprimées avec autant de vérité que de verve.

Il y a certainement dans la galerie anglaise des aquarelles dont le mérite est au moins égal à celui des ouvrages de MM. Waren et Lewis; mais j'ai insisté parti-

culièrement sur ces dernières productions à cause de l'importance des sujets et de la grande dimension des figures. Cette prétention de traiter à l'aquarelle la peinture de haut style, prétention justifiée par *le Harem*, par *le Bossu de Damas* et plus encore par *les Frères de Joseph*, nous paraît être un effort auquel les artistes de tous les pays doivent prendre intérêt; aussi les engageons-nous à considérer ces ouvrages avec attention, ne fût-ce que pour contrôler la justesse des éloges que nous avons cru devoir leur donner.

Au surplus, il n'y a qu'une voix sur l'adresse et la perfection avec lesquelles on traite communément l'aquarelle chez nos voisins; et les amateurs de ce genre n'ont en quelque sorte pas de choix à faire à l'Exposition universelle, tant les jolies peintures à l'eau y abondent. *Le Tir au papegai*, *la Chasse au cerf* et celle au faucon de M. F. Tayler; le *Portrait de la reine Victoria*, par M. A. E. Chalon; *la Famille royale d'Angleterre* gravissant le Lochnagar en Écosse, de M. C. Haag; *le Défilé de Glencoe*, de M. W. Bennett, et en particulier les paysages de C. Fielding, tels que *les Falaises de Seaford*, *le Marais de Lancing*, *la Plage de Bembridge* et *la Vallée d'Irthing*, sont des ouvrages qui donnent autant de satisfaction aux amateurs qu'aux artistes.

L'aquarelliste M. G. Cattermole compose et peint avec originalité et avec une hardiesse toute particulière. On voit de lui dix ou onze dessins, entre autres des *Pèlerins à la porte d'un monastère*, *Macbeth*, *le Prêche* et *la Lecture de la Bible*; mais celui où il semble avoir montré la savante témérité de son pinceau, est *sir Biorn aux yeux étincelants*. C'est un vieux chevalier dont l'habitude journalière était de placer en guise de compagnie tout autour de la table où il s'asseyait pour boire, l'armure de ses ancêtres. En effet, l'artiste a représenté ce bizarre personnage entouré d'armures de fer vides et culbutées les unes sur les autres. Toute cette ferraille est faite avec une habileté

remarquable, et l'aspect général de la scène excite vivement l'attention.

M. Cattermole brille surtout par la facilité; ce qui distingue les productions de M. W. Hunt est l'étude scrupuleuse, minutieuse même, de la nature, et une recherche parfois un peu affectée des accidents de la physionomie et de l'expression. Il a peint des fleurs, des animaux; il a fait l'*Attaque du pâté* et les résultats de cette attaque, deux pendants où l'on voit un jeune garçon très-actif à l'assaut, puis le même gourmand endormi et digérant. Ces tableaux et d'autres encore ont leur mérite; mais il y en a deux du même artiste, *le Joueur de cricket* et *une Froide matinée*, peu agréables à voir, il est vrai, mais que je signale particulièrement, parce qu'ils montrent avec quelle finesse et quelle perfection on peut rendre la forme, le coloris et l'expression à l'aquarelle. La grimace que fait faire au joueur de cricket son effort pour pousser la balle avec un bâton, est fort disgracieuse, mais rendue avec une vérité extraordinaire. Quant aux deux pauvres petits paysans à peine vêtus, tandis qu'il gèle à pierre fendre, leurs mouvements, leurs traits, leurs physionomies, et jusqu'à cette couleur lie de vin qui vergette le visage pendant les grands froids, tous ces détails sont exprimés avec une fidélité et un art qui auraient étonné les vieux maîtres flamands. Mais entendons-nous bien : ce n'est ni le choix des expressions ni le goût qui règnent dans les tableaux de M. Hunt, que je recommande à l'attention des artistes, c'est seulement la finesse et la simplicité d'exécution avec lesquelles on peut rendre la nature par le procédé de l'aquarelle.

En signalant avec soin les peintures les plus importantes de tous genres envoyées au concours universel par les artistes de la Grande-Bretagne, l'examen critique que nous en avons fait a eu particulièrement pour objet de déterminer l'esprit et la portée de ces ouvrages, ainsi que le fort et le faible de l'école anglaise actuelle. Pour ré-

sumer cette double appréciation et fixer le rang que cette école occupe aujourd'hui parmi celles de l'Europe, nous rappellerons les points principaux qui se rattachent à son origine, à ses progrès, et qui font le mieux ressortir son caractère. Ainsi nous avons vu que depuis Henri VII (1480) jusqu'au règne de George III (1780) tous les peintres fameux ou médiocres qui ont exercé leur art en Angleterre étaient étrangers à ce pays; que ce ne fut que vers la moitié du dix-huitième siècle qu'Hogarth et Reynolds, véritables artistes anglais, ont jeté les fondements d'une école nationale; que depuis l'établissement de l'Académie royale à Londres, en 1768, par Reynolds, la peinture n'a plus cessé d'être cultivée avec succès; mais que, sous la double influence des talents si différents d'Hogarth et de Reynolds, le genre familier et le portrait sont devenus les deux modes de l'art préférés dans la Grande-Bretagne. Nous avons fait observer en outre que la religion et l'État en ce pays n'ayant point d'intérêt à encourager la peinture de haut style, l'art, au lieu de s'adresser à la masse du peuple, comme en Italie, est resté jusqu'à nos jours ce qu'il fut en naissant, une distraction pour les grands et les riches. En effet, le genre familier et le portrait ont toujours été traités avec supériorité depuis Hogarth et Reynolds; mais ce que nous appelons en France la peinture d'histoire, la peinture de haut style, est restée en Angleterre dans une grande infériorité.

Le goût général des Anglais pour les scènes familières et le portrait devait naturellement favoriser le perfectionnement de l'aquarelle; aussi avons-nous vu que dès 1804 il se forma une Société et s'ouvrit une Exposition à Londres qui a donné à ce procédé une importance tout à fait sérieuse.

En somme, le dessin des artistes anglais est pur, fin et très-spirituel, mais il manque de force et surtout de grandeur. L'habitude de ne s'occuper que de la réalité, ou parfois des fantaisies romanesques et féeriques, ne fait

pas naître dans l'esprit l'idée de ces formes hardies et grandioses qu'inspirent les sujets surnaturels fournis par la religion ou par la mythologie; aussi les Anglais ne dépassent-ils guère la *distinction* dans les formes et dans l'expression, pour s'élever jusqu'au *sublime*.

Ils peuvent lutter, et même avec avantage, contre les artistes des autres nations pour le coloris et la savante dispensation de la lumière; mais ils sont maîtres et pleins d'originalité quand il s'agit de peindre les sentiments de l'âme et les nuances de la pensée dans les scènes sérieuses ou bouffonnes de la vie ordinaire, et leur triomphe est le portrait.

Nous avons déjà vu, et la suite de nos examens le démontrera plus encore, que chez les nations mêmes dont les arts tirent leur origine et leurs traditions de l'antiquité, les sujets contemporains et familiers, que *le genre*, en un mot, tend à dominer sur tous les autres modes. Quant à l'Angleterre dont l'art est presque autochthone, et où les scènes de la vie commune et le portrait ont exclusivement occupé le pinceau des plus habiles artistes, depuis Hogarth et Reynolds jusqu'à nos jours, elle a en quelque sorte fait divorce avec la peinture de haut style.

Quel avenir ce goût général pour la peinture de genre réserve-t-il aux arts? C'est ce que nous nous efforcerons de découvrir en continuant l'examen de l'Exposition universelle des Beaux-Arts.

CHAPITRE XI. — HESSE ÉLECTORALE. — HESSE GRAND-DUCALE.

MM. Bæssel, Scholl, Engel et Lucas.

Le nombre des tableaux envoyés de Darmstadt et de Cassel ne s'élève pas au-dessus de six, et comme nous

ignorons l'extension réelle que peut avoir l'art de la peinture dans ces pays, nous nous garderons bien de donner ces six ouvrages comme des échantillons de ce que l'on peut y faire de plus important. Outre deux *Allégories*, de MM. Scholl et Engel, indiquées dans le livret, mais que nous n'avons pas encore pu découvrir dans les galeries, il y a deux tableaux de genre : *le Médiateur* et *la Saisie*, de M. Bæssel, compositions légères, dans lesquelles il y a du mérite sans doute, mais que nous sommes forcé, au milieu de ce concours universel des nations, de placer à une grande distance des scènes familières des peintres de l'Autriche, de la Belgique, du Danemark, de la Norwége et de la Grande-Bretagne dont nous nous sommes déjà occupés. Quant à M. A. Lucas, peintre paysagiste de Darmstadt, comme il n'a envoyé que des scènes champêtres traitée avec talent, mais prises en Italie dans les montagnes de la Sabine et dans les Abruzzes, il s'ensuit qu'il n'y a même pas une peinture à l'Exposition qui nous donne une idée de l'aspect du pays des deux Hesses.

CHAPITRE XII. — MEXIQUE.

M. J. Cordero.

Un seul ouvrage, *la Femme adultère*, de M. J. Cordero, est de la main d'un Mexicain, car je n'oserais affirmer qu'il ait été peint au Mexique. En obéissant même à l'impression que m'a laissée la vue de cette composition, je serais disposé à croire que M. Cordero a étudié en Europe et que son tableau y a été achevé. Quoi qu'il en soit et abstraction faite du ciel sous lequel l'artiste a travaillé, nous devons dire que, relativement à la grandeur et à la

sévérité du sujet, cette peinture manque de caractère, et que l'on regrette de ne pas y trouver au moins cette originalité, ce piquant dans l'exécution qui font parfois passer sur ce que la composition laisse à désirer.

CHAPITRE XIII. — PAYS-BAS.

MM. D. Blès, Israëls, Schwartze, Bosboom, Mertz, Schmidt-Crans, Taurel, Offermans, Hollander, Pieneman, L. Meyer, Springer, Van Deventer, Bilders, etc.

La peinture de genre est toujours une production propre aux Pays-Bas; mais aujourd'hui il faut que les artistes de cette contrée se tiennent ferme et redoublent d'efforts, s'ils ne veulent pas se laisser vaincre par les peintres de la Grande-Bretagne, devenus presque les maîtres aujourd'hui en ce mode de l'art. Les Anglais ont toute l'ardeur et la témérité de gens qui entrent dans une carrière encore nouvelle pour eux; et, comme nous l'avons vu, leur originalité va quelquefois jusqu'à la bizarrerie. Les artistes vivants d'Amsterdam, de La Haye, d'Arnheim, d'Utrecht et de Harlem au contraire, naturellement assez fidèles conservateurs des anciennes traditions des maîtres leurs prédécesseurs, sont en outre presque forcés par l'opinion publique de ne point s'en écarter. Cette circonstance, qui favorise la conservation fort importante des procédés matériels de l'art, a d'un autre côté d'assez graves inconvénients, par cela même qu'elle rend les esprits timides et nuit parfois à l'invention. En se faisant une loi d'employer toujours les mêmes procédés de peinture, on est souvent entraîné à traiter les mêmes sujets, à reproduire les mêmes mœurs et les mêmes vêtements, et à donner aux compositions à peu

près le même aspect. C'est en effet ce que l'on voit et ce qui choque parfois dans la galerie des Pays-Bas. Ces intérieurs de maisons hollandaises, ces lectures de la Bible, ces ateliers de peintres, tous *effets de lampe*, ainsi que ces marchés où l'on vend des comestibles à *la lueur d'une chandelle*, tout cela est bien vieux, bien usé, et, à ce qu'il me semble, bien fastidieux. Toutefois, grâce à la persévérance niaise de certains amateurs qui regarderaient leur galerie comme incomplète, si elle ne renfermait pas une scène nocturne éclairée par une chandelle entourée d'un cornet de papier, cet effort du génie pittoresque se reproduit invariablement depuis un siècle et demi dans les Pays-Bas, et on peut en trouver cinq ou six exemples à l'Exposition universelle.

Quoique tout ne soit pas digne de louange dans les ouvrages des peintres de genre de la Grande-Bretagne, leurs scènes familières sont cependant en général empreintes d'originalité et presque toujours très-spirituelles. Ce qui me plaît surtout dans les peintres de l'école anglaise, c'est la part très-large qu'ils laissent à la pensée dans leurs ouvrages. Au lieu de se soumettre sans réflexion à la pratique traditionnelle, comme cela n'arrive que trop souvent au sein des écoles vieillies; pour eux, au contraire, le pinceau est l'humble esclave de leur idée, et ils ne craignent pas de brutaliser les couleurs, quand elles ne se prêtent pas avec docilité à exprimer ce qu'ils ont dans l'esprit. Les peintres actuels des Pays-Bas n'ont pas la même indépendance ; il semble que les ombres de leurs grands maîtres soient toujours derrière eux et leur dictent des lois. Ces lois, ces traditions, ces enseignements généraux sont excellents sans doute, mais sous la condition qu'ils seront bien interprétés; autrement, l'esprit et la main de l'artiste perdent toute liberté, toute initiative.

La galerie des Pays-Bas offre une suite de fort jolis tableaux, remarquables surtout par le précieux du fini et

par un certain coloris traditionnel qui rappelle celui des ouvrages des maîtres de cette contrée; mais la plupart de ces peintures, sans en excepter même les plus parfaites, manquent de spontanéité, et leur ensemble plaît plus à l'œil qu'il ne parle à l'esprit. On voit, par exemple, plusieurs compositions de M. D. Blès dont l'exécution est très-délicate et le coloris plein d'éclat; mais on désirerait que le sujet et l'expression des personnages présentassent des idées plus claires à l'esprit. *Le Directeur des femmes,* petite scène que l'artiste a tirée de deux vers de la xe satire de Boileau :

> Qu'il paraît bien nourri ! Quel vermillon, quel teint !
> Le printemps dans sa fleur sur son visage est peint,

touche de très-près à la caricature, et je préfère de beaucoup à ce tableau celui que M. Blès a intitulé *un Jeune ménage et la vieille tante.* Cependant, avant d'en faire l'éloge qu'il mérite, je signalerai le défaut qui s'y trouve, l'obscurité du sujet. Une dame âgée, la vieille tante sans doute, assise devant un piano, se retourne pour regarder une jeune femme assise avec son mari sur un sofa. La jeune épouse tient un livre sur ses genoux et appuie sa tête, dont l'expression est calme et douce, sur l'épaule de son jeune époux qu'à sa physionomie et à son geste on peut prendre pour quelqu'un qui a bu outre mesure. Dans cette scène, quel rôle joue la vieille tante et comment se fait-il que la jeune femme si douce, si délicate, reste calme et s'arrange d'être entre les bras d'une espèce d'ivrogne? Mais l'énigme ne finit pas là, car dans le fond du tableau arrivent des chasseurs qui semblent étonnés de ce qu'ils voient et de ce qu'ils entendent. Pour achever de rendre cette composition tout à fait obscure, il y a une faute d'impression au livret qui ferait croire que ce sujet est tiré, ainsi que *le Directeur des femmes,* de la xe satire de Boileau.

Il est vraiment fâcheux qu'on soit réduit à regarder

cette petite scène sans y rien comprendre, car le peintre en a traité toutes les parties avec un talent remarquable. Les têtes de la vieille tante, du mari tapageur et de sa douce et paisible jeune épouse, sont peintes avec une délicatesse extrême et d'un coloris qui rappelle celui des maîtres flamands. Mais dans une scène familière il faut avant tout être clair et ne pas fatiguer le spectateur en le forçant de dépenser pour une bluette, l'attention qui suffirait à peine pour résoudre un problème d'algèbre.

Les scènes qui s'élèvent au-dessus de la vie ordinaire ne sont pas nombreuses dans la galerie des Pays-Bas; les intérieurs, les vues d'édifices et de villes, et les paysages surtout, y tiennent une large place, et il faut y mettre de l'attention pour y découvrir les tableaux traités dans des modes plus élevés de l'art. En ce genre nous citerons un tableau de M. J. Israels où est représenté le *Prince d'Orange* s'opposant pour la première fois à l'exécution des décrets du roi d'Espagne, en présence de la gouvernante des Pays-Bas. Cette scène, d'un aspect simple, et dont la pantomime est vraie, a, sur plusieurs sujets de la même histoire traités en Belgique, l'avantage d'être réduite à des dimensions beaucoup plus convenables. La toile a quatre ou cinq pieds au plus, et les figures sont de la grandeur dite *du Poussin*.

Il serait bien à souhaiter que les peintres s'occupassent plus sérieusement et en artistes, de l'art de la perspective et des avantages que l'on en peut tirer. La plupart d'entre eux se décident, sans trop savoir pourquoi, à grandir ou à diminuer leurs figures dans le champ de leurs tableaux, ne se doutant pas le plus ordinairement de la grandeur colossale qu'ils donnent à leurs personnages, lorsque, ne tenant plus compte de la diminution perspective des objets occasionnée par la distance qui les en sépare, ils peignent sur une toile de trente pieds par exemple des figures grandes comme nature. En ce cas, un personnage de cinq à six pieds de haut dessiné sur toile n'est que l'ap-

parence d'une autre figure de quinze à seize pieds, dont la dimension excessive serait le résultat de l'élargissement progressif du cercle de vision. Que cet artifice soit employé pour des peintures murales ou des plafonds placés à une très-grande distance de l'œil du spectateur, cela est rationnel et parfois indispensable; mais quand les tableaux destinés à décorer des appartements et même des galeries, sont placés près de l'œil, il est beaucoup plus avantageux pour l'artiste, comme pour l'amateur, que les figures d'une composition n'aient que la grandeur naturelle *apparente*, c'est-à-dire diminuée en raison de l'éloignement du point de vue. Or c'est ce grand principe que Poussin a admirablement appliqué dans ceux de ses ouvrages destinés à la décoration de galeries particulières. La largeur de ses toiles varie depuis deux pieds jusqu'à douze, et plus le cadre est restreint, plus les figures sont relativement grandes, parce qu'en prenant moins de champ pour les voir la diminution perspective devient moindre. J'engage instamment les artistes à étudier cette importante question en se guidant, pour la résoudre, sur les ouvrages du Poussin qu'ils trouveront divisés en deux classes : les uns, comme la *Rébecca*, le *Pyrrhus*, *les Aveugles de Jéricho* et *la Peste*, combinés pour la décoration de locaux restreints et où la figure humaine est représentée dans sa grandeur naturelle *apparente*; puis les autres, où la dimension des personnages est de grandeur naturelle *effective* sur la toile, pour compenser par cet agrandissement de la taille humaine, ce qu'un trop grand éloignement du spectateur lui ferait perdre. C'est à cette dernière combinaison que notre grand artiste a soumis sa composition de *la Vérité ramenée par le Temps*, parce que ce tableau devant décorer un plafond très-élevé, il sentit la nécessité de faire de la peinture monumentale.

Dans le tableau du *Prince d'Orange* de M. Israels, les figures nous paraissent donc d'une dimension fort bonne; et que ce soit par instinct ou par réflexion, toujours est-il

que cet artiste a eu l'heureuse idée de proportionner la grandeur de ses personnages de manière à ce qu'ils fixent agréablement l'attention.

M. J. G. Schwartze n'a pas été moins heureux en donnant la grandeur des figures du Poussin à celles de son tableau représentant *Michel-Ange devant le cadavre de Vittoria Colonna.* La scène est simple et ne manque pas de grandeur; le cadavre de la veuve du marquis de Pescaire, de celle qui a adressé de si beaux vers à l'ombre de son époux, est étendu sur un lit près duquel est assis le vieux Michel-Ange, car ces deux amants platoniciens n'étaient plus jeunes, le grand sculpteur ayant atteint sa soixante-douzième année, lorsque Vittoria termina ses jours, à sa cinquante-septième. Quoi qu'il en soit, l'âme ardente du vieux Buonarotti fut profondément ébranlée par la perte de sa noble et chaste amie, puisque Ascanio Condivi, l'élève, l'ami et le biographe de l'auteur du *Moïse*, rapporte que, quand son maître apprit la mort de Vittoria Colonna dont il était aimé passionnément (*svisceramente*), sa douleur fut si violente qu'il en perdit plusieurs fois le sens.

M. Schwartze a judicieusement choisi un moment où le chagrin de l'artiste devenu plus calme en est d'autant plus profond; et en voyant Buonarotti, l'œil fixé sur celle qu'il regrette, on peut supposer qu'il roule dans son esprit les pensées du beau sonnet qu'il adressa bientôt aux mânes de son illustre amie : « O destin contraire à mes dé« sirs amoureux! Espérance trompeuse! O esprit dégagé « de tous liens, où es-tu maintenant? La terre a recueilli « ton beau corps et le ciel tes pensées saintes. En vain la « mort cruelle et inattendue crut pouvoir éteindre jus« qu'au renom de tes vertus. Le Léthé n'engloutira pas ta « mémoire; privé de toi, le monde possède mille écrits « qui t'immortalisent, et ses regrets s'adoucissent en pen« sant que le ciel ne pouvait te donner asile qu'en te fai« sant passer par la mort. »

On le sait, je deviens un critique minutieux et exigeant lorsqu'il s'agit de portraits de personnages célèbres. Je passe sur celui de Vittoria Colonna, que je crois incertain, car on a prétendu dernièrement en avoir découvert un dont le type est aquilin, et sur une médaille du temps, médiocre il est vrai, la marquise de Pescaire a le nez retroussé; mais, quant aux traits et à la physionomie de Michel-Ange Buonarotti, il n'est pas permis de rester dans le doute, car ils ont été reproduits mainte et mainte fois avec talent et d'une manière uniforme, en sculpture, sur les médailles et par la gravure. Le gros reproche que j'adresserai à M. Schwartze sera donc de ne pas avoir donné à la tête du pieux amant de Vittoria Colonna, le degré de ressemblance que l'on est en droit d'exiger.

Les trois tableaux envoyés par M. J. Bosboom : des *Moines de l'Ordre de Saint-François chantant un* Te Deum, *la Sainte Cène* dans une église protestante, et *la Salle du consistoire à Nimègue*, sont de charmants ouvrages. Les figures y sont traitées avec beaucoup de délicatesse, et l'effet général ainsi que le coloris de ces trois compositions les font distinguer parmi les bons ouvrages de la galerie des Pays-Bas.

La Convalescence et *la Jeune fille en prière*, de M. J. C. Mertz, méritent aussi une mention honorable.

Il est fâcheux que M. J. M. Schmidt-Crans n'ait pas peint avec plus de fermeté et de verve le sujet qu'il a choisi, les *Saltimbanques en répétition*. La femme, première équilibriste, est couchée sur un matelas, d'où elle observe ses acolytes occupés à décider un enfant de quatre ou cinq ans à compléter le point culminant d'une pyramide humaine. Le pauvre petit pleure en détournant la vue, et les saltimbanques dont il est entouré lui font comprendre par des cajoleries qui ressemblent à des menaces qu'il faut *travailler*. Toutes les intentions des personnages de cette scène sont vraies, mais trop faiblement exprimées, et l'artiste aurait dû s'inspirer des *Comédiens de*

campagne, d'Hogarth, pour oser davantage et produire dans tout leur jour ces répétitions à huis clos où ces malheureux faiseurs de tours de force mettent les petits enfants à la torture pour leur enseigner leur ignoble métier.

Les tableaux dans le genre grave et élevé n'abondent pas dans la partie de l'Exposition universelle que nous parcourons en ce moment; aussi n'omettrons-nous pas de signaler les efforts louables qu'a faits M. A. Taurel pour représenter *le Repentir de Judas* et *Jésus au milieu des docteurs*.

Plusieurs compositions agréables consacrent la mémoire de quelques grands artistes hollandais. Près d'une ferme, M. A. J. Offermans a peint *Paul Potter assis au bord de l'eau et dessinant d'après nature*, et un peu plus loin on voit *Rembrandt travaillant dans son atelier*, de la main de M. H. Hollander.

Quoique à des degrés assez différents, les productions que nous venons de signaler sont toutes exécutées avec talent, et l'on y retrouve surtout les qualités pittoresques que les peintres d'aujourd'hui doivent aux peintres d'autrefois. L'exécution, la pratique des artistes actuels des Pays-Bas est donc bonne; mais chez eux l'invention est languissante et en retard. Dans leurs scènes familières en particulier, si la pantomime et l'expression sont justes, elles manquent ordinairement de mordant et de vivacité; d'où il résulte qu'en regardant leurs ouvrages on est plutôt séduit par la finesse du pinceau et par l'éclat du coloris que l'on n'est captivé par le fond du sujet et l'expression des personnages. En un mot, quoiqu'il y ait une somme de talent fort remarquable dans les productions des peintres des Pays-Bas, cependant cette école manque d'originalité et de verve. Il se peut que la comparaison immédiate que nous avons eu l'occasion de faire des tableaux flamands du genre familier avec ceux des artistes de la Grande-Bretagne donne une apparence de sévérité à notre examen des productions des Pays-Bas;

mais l'objet naturel de l'Exposition universelle étant de provoquer les comparaisons, nous ne croirions pas avoir rempli consciencieusement notre tâche, si nous omettions de les faire.

Il y a lieu de s'étonner de ce que l'on ne voit pas plus de portraits de la main des artistes des contrées dont nous nous occupons. Deux d'entre eux seulement ont produit des ouvrages de ce genre à l'Exposition : M. Blès, auteur du *Jeune ménage et la vieille tante*, s'est peint lui-même avec talent, et M. N. Pieneman, outre le portrait de son père, a fait en pied celui de Guillaume III, roi des Pays-Bas, fort bon ouvrage où brille une savante facilité. Il règne dans la pose du prince une aisance et dans son expression une franchise qui donnent un aspect fort agréable à ce portrait.

Cependant le goût naturel et les dispositions instinctives des artistes des Pays-Bas semblent les entraîner particulièrement à représenter les sites de leur pays, les vues de leurs canaux, de leurs scènes maritimes. On s'aperçoit, lorsqu'ils peignent ces objets, qu'ils travaillent à l'aise et chez eux ; qu'ils reproduisent non-seulement sans effort, mais avec une gracieuse facilité, les lieux où ils ont fait les premiers pas dans la vie, les impressions qu'ils ont reçues dès leur enfance et pendant leur jeunesse. Aussi est-ce dans ce mode de peinture qu'ils montrent ce qu'il y a de plus attractif dans leur talent ; c'est ce qui intéresse le plus dans la galerie des Pays-Bas : *le Coup de vent* sur la côte de Scheveningue et *le Navire échoué* sur les côtes d'Angleterre, sont d'excellentes marines de M. L. Meyer, dont le nom a été honorablement répété pendant nos expositions du Louvre. Ces peintures vraies et si délicatement achevées, sont au nombre des plus remarquables en ce genre. M. C. Springer s'occupe plus particulièrement de la représentation des édifices, et l'on voit de lui *l'Hôtel de ville de Nimègue* au dix-septième siècle, et *la Maison de Rembrandt* à Amsterdam, à peu près de la

même époque, dont le coloris vrai et le fini précieux ne laissent rien à désirer aux amateurs. L'*Y* vu d'Amsterdam et un paysage, *le Soir*, font également honneur au talent délicat de MM. Van Deventer. Des sites champêtres pris à *Wolphezen*, près d'Arnheim, par M. J. W. Bilders; la *Plage de Scheveningue*, de M. Dreibholts; le *Zuyderzée* à Amsterdam, par M. W. Gruyter; un *Paysage de Gueldre*, de mademoiselle Maria Vos; des *Vues de Dordrecht* et de *Schiedam*, par M. J. Weissenbruch; *l'Allée aux étincelles* à Beintheim, par M. de Ryk, et des paysages en *automne* et en *hiver* de M. B. C. Koekkoek, puis une vue de Rotterdam par M. Verveer; toutes ces productions et d'autres encore, prouvent que la peinture qui a pour objet spécial de représenter la nature avec une exacte vérité, est toujours habilement cultivée par les artistes des Pays-Bas.

Le mérite de ces peintres vrais, résidera longtemps encore, selon toute apparence, dans l'exactitude et la finesse de leur coloris; car en ce qui concerne la représentation des formes, ces artistes sont déjà dépassés par leurs terribles rivaux les photographes. Depuis plusieurs années nous avons fait entendre aux artistes qui s'en tiennent à ne faire que des vues de monuments et même de pays, que leur talent pourrait bientôt manquer d'emploi. Quant à la reproduction des édifices, la photographie s'en est victorieusement emparée, et déjà les ciels, les eaux, les terrains et même les végétaux sont exactement reproduits par l'instrument, lorsque l'état de l'atmosphère est calme. Nous touchons donc au moment où l'imitation pure et simple des objets sera le résultat d'une opération mécanique. Certains esprits inquiets et timides ont prétendu que la photographie porterait atteinte à l'art. Qu'ils se rassurent. Pour tuer l'art et la poésie en ce monde, il faudrait pouvoir paralyser l'une des facultés les plus vivaces chez l'homme, l'imagination. Or, malgré les expériences accumulées de plus de vingt siècles qui

sembleraient avoir dû détruire en nous toute illusion, nous voyons qu'elles renaissent toujours aussi vives pour chaque génération nouvelle. Aussi peut-on être certain que tant qu'il y aura des amants, des guerriers et des âmes pénétrées de l'amour et de la crainte de Dieu, il y aura des poëtes. Quant à moi, je suis si loin de redouter les résultats de la photographie pour l'avenir des arts, que je les crois au contraire favorables. En effet, serait-ce une perte bien regrettable, une catastrophe vraiment sérieuse, si les gens dont le talent graphique se borne à copier servilement ce qu'ils regardent, cédaient cette besogne à une machine qui la fait mieux qu'eux? La carrière des arts ainsi déblayée ne serait ouverte qu'aux véritables artistes doués d'assez d'imagination et de génie pour profiter avec hardiesse et originalité des inspirations qu'ils recevraient de la nature.

CHAPITRE XIV. — PÉROU.

MM. J. Mérino et F. Laso.

En parcourant pour la première fois les galeries de l'Exposition universelle, une curiosité bien irréfléchie me fit chercher les productions des artistes nés le plus loin de notre Europe, dans l'espérance de trouver enfin quelque chose d'inattendu et de bien nouveau; mais, à l'exception des Chinois, qui jusqu'à ce jour au moins ont conservé les traditions immémoriales de leurs arts, les contrées les plus éloignées et dont les mœurs étaient le plus étrangères aux nôtres, en recevant la civilisation de l'Europe, en ont adopté tous les goûts, et viennent même y chercher des enseignements.

L'art péruvien est représenté en ce moment à Paris par deux peintres : l'un, M. J. Mérino, né, il est vrai, à Lima, mais élève de notre compatriote M. Monvoisin ; l'autre, M. F. Laso, natif de Jacua, mais ayant reçu à Paris les leçons de M. Gleyre, également peintre français. Avec un tel croisement de races il est bien difficile de démêler ce qu'il y a de péruvien et d'européen dans les productions des deux artistes du Nouveau-Monde, d'autant plus qu'ils ne paraissent pas être encore assez sûrs de leur talent pour imprimer un caractère bien prononcé à leurs ouvrages.

Quoi qu'il en soit, on ne voit pas sans intérêt *Christophe Colomb et son fils* recevant l'hospitalité dans le couvent de Rabida, en Espagne, et *une Halte d'Indiens péruviens*, peints avec vérité par M. Mérino. Quant à M. Laso, il nous a donné un *Habitant des Cordillères du Pérou*, potier, dont l'aspect est original. C'est un jeune homme dont la figure paraît d'autant plus grave qu'elle est ombragée par un large chapeau. Vêtu d'une espèce de soutane noire, il tient dans ses mains un vase de terre et se détache sur un ciel bleu.

CHAPITRE XV. — PORTUGAL.

MM. Annunciaçaó, Patricio, da Silva, Bastos, Pereira, Bordallo, Fonseca et Metrass.

Lorsqu'on est reçu chez un particulier, quelle que soit la modestie de sa position, on lui fait honneur. C'est à lui que s'adressent d'abord les civilités et les hommages ; et les parents qui l'entourent, ses amis même, fussent-ils d'un rang supérieur au sien, se prêtent à ce que toutes

les politesses, toutes les félicitations lui reviennent. Mais cet hôte si fêté chez lui se trouve-t-il admis par hasard à la cour, oh ! tout change alors; et en présence du prince et des grands, il reprend le rang modeste auquel il a rigoureusement droit. Il en est à peu près de même non-seulement pour les tableaux vus dans l'atelier des peintres, mais pour les Expositions particulières, si, comme nous le voyons aujourd'hui, ces ouvrages, protégés jusque-là par leur isolement, admis tout à coup à une Exposition universelle, viennent courir la chance périlleuse des comparaisons immédiates. Alors il n'y a plus de complaisance ni de politesse qui tiennent; la terrible et inexorable vérité parle et met tout à son rang.

Si donc nous eussions été admis à visiter isolément l'Exposition portugaise, il y a un certain nombre de tableaux dont nous aurions signalé l'aspect vrai, le coloris animé et le mérite de la composition. Nous aurions cité *les Amours au village* et *le Repos des bergers*, de M. T. J. Annunciaçaó, où il y a du naturel, mais dont la touche est trop dure; une scène curieuse de *Mœurs portugaises*, de M. A. J. Patricio; *les Cinq artistes portugais à Cintra*, portraits parmi lesquels est celui de l'auteur, M. J. C. da Silva; *une Jeune mère*, par M. V. Bastos; la *Danse de Galegos à Lisbonne*, par M. L. M. Pereira, car il paraît que la peinture de genre est en aussi grande faveur en Portugal que dans toutes les autres parties de l'Europe. Toutefois, si les artistes lusitaniens veulent s'en tenir à ce mode de l'art, il est indispensable qu'ils s'efforcent de le traiter avec plus de perfection. Une bonne partie des tableaux qui viennent d'être mentionnés ne sont pas peints avec assez de délicatesse. Le coloris manque de transparence, et les lumières sont souvent empâtées de manière à laisser sur la toile des épaisseurs de couleur dont il faut s'abstenir de surcharger toute espèce de peinture, mais plus particulièrement celles que la petitesse de leur dimension engage à regarder de près.

Quant aux sujets plus graves et plus élevés, tels que *le Béat Goao-de-Brito,* missionnaire portugais, prêchant au Maduré, par M. Bordallo Pinheiro ; *Énée sauvant son père Anchise*, *Jésus au milieu des docteurs*, et les *Portraits* des rois dom Ferdinand et dom Pédro V, ouvrages de M. A. M. Fonseca ; *Inès de Castro* et le *Camoëns avec son esclave* dans la grotte de Macau, par M. F. A. Metrass, nous féliciterons les artistes qui ont achevé ces ouvrages, pour les nobles efforts qu'ils font pour conserver au bel art qu'ils exercent l'importance que lui donne le choix de sujets qui touchent l'âme et élèvent l'esprit.

CHAPITRE XVI. — PRUSSE.

MM. Owerbeck, de Cornélius, G. Kaulback, feu Begas, A. Schroedter, E. Magnus, G. Richter, F. Krüger. A. A. Bluhm, J. Roeting, C. Müller, L. Rosenfelder, C. H. A. Eybel, J. Schrader, E. Jacobs, A. Klœber, Kaselowsky, G. Hensel, J. Grun, des Coudres, J. Rœder, C. Hubner, C. Suhrlandt, Th. Hosemann, J. G. Meyer, F. E. Meyerheim.— **Paysage** : MM. C. E. Biermann, J. G. Lindlar, H. Mévius, S. Kalckreuth, E. Hildebrandt et André Achenbach.

L'histoire de la peinture en Angleterre était presque ignorée en France ; nous avons jugé indispensable de la faire connaître sommairement, afin que nous pussions apprécier avec plus de justesse et d'équité les travaux des peintres vivants de la Grande-Bretagne. Quant aux révolutions que cet art a éprouvées en Allemagne, c'est une matière qui a été traitée dans plusieurs ouvrages français, mais dont le caractère scientifique et l'étendue ont malheureusement restreint la popularité. Nous donnerons donc un précis très-succinct de l'origine et des efforts de la nouvelle école allemande, ce qui, nous l'espérons au moins, nous mettra tous, lecteurs et critiques, en mesure de dé-

couvrir le fort et le faible des compositions et des peintures qui nous sont venues d'outre-Rhin.

Depuis la révolution provoquée dans le goût et dans les arts par Sulzer, Lessing, Heine, Winckelmann et Raphaël Mengs, dont le résultat fut l'établissement et la longue influence de l'école fondée en France par L. David, les artistes, en Allemagne comme en Italie, restèrent soumis aux principes établis par l'auteur des *Horaces* et des *Sabines*. Ces principes consistaient à se servir de la statuaire antique pour apprendre à étudier, à interpréter et à imiter la nature. Cette réforme portait essentiellement sur les moyens d'imitation qui, en effet, avaient été complétement faussés précédemment, et laissait d'ailleurs aux artistes liberté pleine et entière de traiter des sujets de leur choix.

Cette méthode simple d'imiter, fondée sur l'observation et l'étude de la nature, est celle des Masaccio, des Mantegna, des Léonard de Vinci, des Raphaël, et se prête également bien à réaliser les idées les plus contraires, comme on peut s'en convaincre en consultant les ouvrages des maîtres qui viennent d'être cités, où les sujets chrétiens, ainsi que ceux tirés de la Fable ou de l'histoire, ne perdent rien de leur caractère particulier, bien qu'en les traitant les artistes se soient soumis à un système uniforme d'imitation.

Ce système, qui prévalut pendant le quinzième siècle et le commencement du dix-septième, cette méthode que L. David s'efforça de remettre en vigueur, était généralement adoptée vers 1809, lorsqu'un jeune Allemand, né à Lubeck en 1789, M. Owerbeck, ayant obéi, ainsi que quelques-uns de ses amis, aux inspirations les plus mystiques du christianisme, et se proposant de donner un but plus fixe et surtout plus élevé à l'art qu'il étudiait, se prit de passion pour les tableaux des maîtres de l'ancienne école allemande, se figura que les formes de l'art gothique étaient les seules qui convinssent à ce qu'il nomma

l'art chrétien, et résolut, en plein dix-neuvième siècle, de se refaire naïf et simple comme les peintres avaient pu l'être il y a quatre cents ans.

Or, il importe de savoir quel est le principe fondamental du nouveau système que M. Owerbeck prétendait substituer à l'ancien, car cela pourra nous aider à juger le résultat des travaux de la nouvelle école allemande. Sous prétexte donc que Mengs et L. David, négligeant absolument la pensée, n'avaient fait qu'une imitation matérielle, anatomique de la nature, il prétendit qu'il ne fallait qu'obéir à son imagination, et dessiner et peindre *sans modèle*, principe qui a prévalu dans l'école spiritualiste et mystique de l'Allemagne, comme quelques ouvrages placés en ce moment à l'Exposition universelle nous en fournissent des preuves.

Ce fut donc en 1809 que M. Owerbeck et quelques amis partageant ses idées et sa foi, allèrent s'établir à Rome et firent là et dans plusieurs parties de la Toscane des travaux qui consistaient à copier ou au moins à étudier les maîtres antérieurs à Pérugin. Il faut dire, à la louange de cette petite colonie allemande, que les artistes qui la composaient poursuivirent leur projet de réformer l'art de la peinture avec un courage héroïque, bravant non-seulement la misère, mais les sarcasmes auxquels ils furent plus d'une fois en butte.

Ces difficultés ne firent qu'augmenter leur ardeur, et bientôt, en 1811, M. de Cornélius, né à Dusseldorf, vint se joindre à eux dans la ville éternelle, ce qui prouve que ses principes et ses études concordaient pleinement avec ceux de ses prédécesseurs. L'un des premiers ouvrages importants de M. Owerbeck est *l'Entrée du Christ à Jérusalem*. Quant à M. de Cornélius, dont le talent s'était montré de bonne heure plus énergique que gracieux, outre des dessins qu'il fit pour le *Faust* de Goethe, il entreprit une vaste composition où sont représentés la destruction des Niebelungen et le triomphe d'Attila. La gravure

de cette immense scène est assez répandue en France, au moins parmi les artistes et les curieux, car son aspect étrange, ses formes gothiques et l'obscurité du sujet l'ont privée de toute popularité. Le caractère des physionomies, les attitudes et le costume des personnages sont scrupuleusement imités des ouvrages des maîtres, peintres et graveurs allemands, des quatorzième et quinzième siècles ; et tout dans cette composition a l'apparence roide, rigide et sauvage des productions pittoresques de l'époque dite gothique. Il n'est même pas jusqu'à la fougue et à l'énergie des acteurs de cette scène de carnage qui ne se résolvent en une espèce de symétrie mathématique empruntée aux peintres qui ont succédé en Italie aux ouvriers constantinopolitains. Mais ce qu'il y a de plus frappant dans ce dessin considéré du point de vue de l'art, est le mépris complet de l'imitation de la nature. Tout y est effectivement traité d'idée et sans que l'artiste ait pris la peine, même passagèrement, de consulter *le modèle* comme on a recours au dictionnaire quand un mot et sa signification nous échappent.

Originairement, le but de l'école, ou plutôt du système établi par MM. Owerbeck et de Cornélius, était la réhabilitation de ce qu'ils ont qualifié d'*art chrétien*, c'est-à-dire qu'ils se proposaient de suivre exactement les traces des peintres antérieurs à Pérugin, et conséquemment de ne traiter que des sujets religieux, surnaturels ou historiques. Mais leur orthodoxie en fait d'art ne se borna pas là, et, entraînés par une admiration pour le moyen âge qui dégénéra en manie, leurs études constantes et exclusives des peintres de la période gothique les entraîna à n'admettre dans leurs compositions que l'expression d'une méditation ou d'une aspiration mystiques, et à reproduire même avec une espèce de respect jusqu'aux fautes de perspective et aux anachronismes de toute espèce qui fourmillent dans les anciens tableaux.

Parmi les résultats de cette passion si vive pour les

peintures religieuses du moyen âge, il en est un grave et curieux tout à la fois que nous ne devons pas omettre. On connaît l'histoire romanesque du moine de Lewis qui, de saint et chaste qu'il était, devint éperdument amoureux de la créature en faisant chaque jour ses prières devant un tableau de la Vierge qui enflamma ses sens. Le contraire est arrivé à M. Owerbeck : cet artiste, à force d'étudier les images de la madone vers lesquelles la nature de son talent et de son esprit l'attirait de préférence, se sentit peu à peu pénétré de la foi et se rendit bientôt aux vérités du catholicisme. Soutenu, animé en cette occasion par Frédérick Schlegel, déjà séparé du protestantime, M. Owerbeck abjura, vers 1814, avec plusieurs de ses amis, MM. W. Schadow, Vogel, P. Veit et son frère, C. Eggers, et Mueller, de Cassel, qui ne tardèrent pas à adopter les opinions religieuses de celui qui les avait dirigés dans l'etude de leur art. Si les efforts de ces artistes convertis ne les ont pas amenés à réhabiliter l'art chrétien comme c'était leur intention, ils devront à l'étude passionnée qu'ils ont faite des formes extérieures du catholicisme d'en avoir pénétré le sens et d'être rentrés dans le giron de l'Église universelle.

Mais depuis ce temps tout a marché dans le monde et, à côté de la foi religieuse qui règne en Allemagne, presque tous les esprits cultivés prennent leur récréation en agitant des questions tendantes, il faut bien le dire, à un panthéisme qui pourra les mener un jour jusqu'à la métempsycose. Or les récréations philosophiques ne s'arrangent pas facilement avec l'exercice d'un art hiératique, dogmatique et roide comme une barre, tel que l'avaient rêvé les instituteurs de la nouvelle école allemande; aussi depuis plusieurs années cette école s'est-elle divisée : d'un côté sont les artistes moins nombreux, demeurés plus ou moins fidèles aux principes de l'*art chrétien*; tandis que de l'autre il s'est formé un groupe de peintres qui se sont lancés dans une voie moins ardue et qui mène à un but

beaucoup moins élevé, mais où ils marchent plus à l'aise.

Ce panthéisme dont je parlais tout à l'heure a certainement contribué à éparpiller les principes et les adeptes de l'école allemande, et n'a pas été sans influence sur le caractère si varié des œuvres d'art exécutées particulièrement dans la ville de Munich. En effet, si l'on considère que ces artistes sont partis, vers 1815, de l'idée absolue de refaire de la peinture dans le goût et selon la pratique des hommes qui l'ont exercée du treizième siècle au quinzième, pour arriver au point où l'art en est aujourd'hui, on comprendra qu'il a fallu que les esprits eussent éprouvé plus d'une révolution en Allemagne, pour qu'ils adoptassent cette disposition éclectique qui a fait élever depuis une vingtaine d'années des pinacothèques, des glyptothèques, des Walhalla et des édifices variés de style depuis ceux des architectures grecque, romaine et byzantine, jusqu'aux modes gothique et de la renaissance. Mais quelles que soient l'agilité et l'importance de ces évolutions de la pensée, le résultat principal en a été de réduire l'exercice des arts à une espèce de travail archéologique qui éteint l'imagination et la verve des artistes.

En résumant donc les points principaux de la doctrine dogmatique de la nouvelle école allemande, tels que le rejet du modèle, l'obligation de ne traiter que des sujets chrétiens et celle plus inpérieuse encore de se soumettre aux idées, au style et à la pratique des maîtres du moyen âge, on peut juger qu'il n'aurait fallu qu'une de ces conditions imposée à l'artiste le plus heureusement né, à Raphaël lui-même, pour lui faire manquer sa vocation. Aussi, malgré des combinaisons souvent grandes, énergiques ou gracieuses, comme il s'en rencontre souvent dans les dessins ou *cartons* composés par MM. Owerbeck et de Cornélius, chercherait-on vainement une véritable peinture de la main de ces artistes ; et personne n'ignore maintenant qu'ils jettent tout le feu de leur pensée sur leurs compositions dessinées dont ils confient l'exécution peinte à des

élèves praticiens. C'est à peu près comme si Racine ou Schiller avaient donné le sujet de leurs tragédies à un apprenti poëte pour les mettre en vers.

Ce dédain du pinceau de la part des compositeurs les plus renommés de l'Allemagne, et l'emploi qu'ils ont fait souvent de leur talent pour orner les murs des édifices, peuvent rendre raison du petit nombre et de la nature des ouvrages qu'ils ont envoyés à l'Exposition universelle. Dans le genre élevé, on n'y voit que les compositions dessinées (les cartons) de MM. de Cornélius et Guillaume Kaulback, là où les principes d'Owerbeck apparaissent encore. Quant aux autres productions pittoresques placées dans le grand Salon consacré à la Prusse, elles relèvent plus ou moins directement, par le système de composition ainsi que par le coloris et la manière de peindre, du goût et du système adoptés en France et dans les autres pays de l'Europe; et dans cette partie de l'Exposition prussienne, composée de tableaux historiques, de scènes familières, de paysages et de portraits, il n'y a plus trace de l'impulsion donnée à la nouvelle école allemande par M. Owerbeck.

On n'a rien envoyé de cet artiste; cependant nous ne pouvons rester muets à l'égard d'un homme dont l'âme et l'esprit sont élevés, qui a l'imagination féconde, et dont le talent, sinon comme peintre, au moins comme compositeur, mérite d'être apprécié par ceux qui professent un amour sincère pour l'art. La force de volonté d'Owerbeck qui, jeune encore, pauvre et ne trouvant de ressources qu'en lui-même, a conçu et réalisé jusqu'à un certain point le projet, en rendant à la peinture son importance morale, de lui faire revêtir des formes plus nobles, plus grandes et plus austères; tous ces mérites, qui n'ont pu émaner que d'une âme d'élite et d'un esprit très-distingué, rendront le nom de cet homme digne du souvenir de ceux qui prennent un intérêt sincère au maintien de la dignité des arts. A défaut d'ouvrages originaux

de cet artiste, nous indiquerons donc aux personnes qui voudraient se former une idée juste de son talent, quelques gravures exécutées d'après des sujets tirés de la vie du prophète Élie et des apôtres, et surtout celles qui ont été faites d'après une suite de compositions représentant les principaux traits de la vie de Jésus-Christ, selon l'Évangile. Dans ce dernier ouvrage surtout, ce qu'il y a de sincère, d'élevé et de gracieux, propre au talent d'Owerbeck, paraît dans tout son jour; et s'il était possible d'en enlever un certain vernis gothique qui donne parfois à des choses originales l'air de pastiches, l'ouvrage serait certainement goûté par le public comme il l'est par les artistes.

Le talent de M. de Cornélius est d'une tout autre nature; et si l'on admettait que M. Owerbeck est le Raphaël de la nouvelle école allemande, M. de Cornélius en deviendrait le Michel-Ange. Déjà nous avons rappelé le souvenir des *Niebelungen*, qui datent d'une vingtaine d'années au moins; mais aujourd'hui on peut voir à l'Exposition universelle des ouvrages plus récents de la main même de M. de Cornélius. C'est un choix de *cartons* pour les fresques du cimetière royal (*campo santo*) en construction à Berlin. Entre deux énormes compositions tirées de l'Apocalypse, dont la plus remarquable représente la *Destruction du genre humain* par l'arrivée de quatre cavaliers apportant la peste, la famine, la guerre et la mort, est une grande figure allégorique, l'une des *Béatitudes,* et au-dessous courent des espèces de soubassements où l'artiste a mis en action *les Œuvres de la charité chrétienne.*

Ce que l'on peut dire de plus favorable sur ces diverses compositions s'applique à celle de la destruction du genre humain. Il y a du jet, de l'ardeur dans la course effrénée de ces quatre cavaliers qui répandent sur la terre, avec toutes les autres calamités, la terreur et la mort. Mais en conscience là se borne l'éloge que nous pouvons faire des cartons de M. de Cornélius. Car s'il fallait entrer

dans les détails de la meilleure de ces compositions, celle des quatre cavaliers, il y aurait encore tant d'observations graves à faire sur les proportions efflanquées des figures, sur les étranges incorrections de dessin et sur les défauts d'entente de la perspective pittoresque, que nous aimons mieux considérer cet ouvrage comme une première idée heureuse, comme une esquisse préparatoire qui sera amenée à sa perfection quand on la fixera sur la muraille en la peignant.

Quoique la grande dimension et le nombre des *cartons* de M. Guillaume Kaulback les aient fait placer dans la grande galerie des Sculptures, nous les réunirons par la pensée à ceux de M. de Cornélius, son maître. M. Kaulback a étudié son art à Dusseldorf, lorsque M. de Cornélius venait de donner une activité nouvelle à l'Académie de cette ville. Nous l'avons dit, les premiers ouvrages qui attirèrent l'attention publique sur MM. Owerbeck et de Cornélius furent *l'Entrée du Christ à Jérusalem* et *les Niebelungen*. Après ces maîtres, M. G. Kaulback sortit aussi de l'osbcurité par un ouvrage qui eut du retentissement dans le monde artistique de l'Europe : *la Maison des fous*. Dans cette composition, dont les détails avaient été fournis au peintre par la nature même, malgré quelque sécheresse dans les contours, on fut frappé de l'intelligence avec laquelle cette assemblée de malheureux aliénés était présentée, ainsi que de la singularité vraie des attitudes, des physionomies et des traits des personnages. Aussi, en observant cet ouvrage attentivement, était-il facile de s'apercevoir que le compositeur s'était écarté d'un des principes fondamentaux de la doctrine d'Owerbeck, et qu'il n'avait pas dédaigné de consulter *le modèle ;* on pourrait même dire qu'en entrant dans la carrière, M. Kaulback s'était présenté comme peintre *naturaliste*. Mais quoique les cartons que nous voyons maintenant à Paris, ainsi que la gravure de son tableau du *Sac de Jérusalem par les Romains*, prouvent qu'il s'est plus habi-

tuellement appliqué que ses maîtres à l'imitation de la nature, cependant, soit qu'il ait obéi à l'impulsion de ses propres idées, ou qu'il soit retourné aux premiers principes de l'école à laquelle il appartient, M. Kaulback ne tarda pas à se livrer au genre de compositions symboliques tenant même parfois de l'énigme, combinaisons vers lesquelles les artistes de la nouvelle école allemande, imbus des idées quintessenciées du moyen âge, paraissent d'ailleurs naturellement portés.

Au mysticisme purement religieux, M. G. Kaulback a substitué des sujets de l'histoire présentés sous des formes symboliques. C'est par là qu'il s'écarte du système de ses maîtres, et qu'il a donné un caractère particulier à son talent. Ainsi, c'est en vertu de cette idée que, sous le titre de *Combat des esprits*, composition dont il n'existe que le trait, il a représenté le combat des Romains et des Barbares où l'on voit ces derniers victorieux; c'est toujours en partant de ce principe qu'il a conçu et réalisé le projet de faire apparaître simultanément dans le même tableeu toutes les circonstances, antérieures et postérieures, qui se rapportent à la prise de Jérusalem par Titus annoncée par Jésus-Christ. Enfin ici, à Paris, nous avons maintenant sous les yeux un immense carton de M. Kaulback, *la Tour de Babel*, où, toujours entraîné par le désir d'exposer, non-seulement toutes les parties de son sujet, mais d'en donner même une interprétation scientifiquement minutieuse et profonde, l'auteur n'a pas reculé devant la nécessité d'introduire dans son cadre une centaine de figures dont chacune est au moins la personnification d'une religion, d'une secte et même des nombreuses extravagances que la superstition a fait inventer aux hommes. Cette multitude de scènes isolées, mais complètes, réunies dans un cadre énorme, où l'on ne peut parvenir à saisir l'unité du sujet principal que par un effort très-pénible d'attention, produit sur l'esprit un effet analogue à celui que fait

éprouver à notre vue l'horizon continu d'un panorama.

Une vieille chanson française dit :

> Faut d'la vertu, pas trop n'en faut ;
> L'excès en tout est un défaut,

dicton bien plus applicable encore à l'abus que l'on peut faire de l'esprit; et si le reproche adressé à l'école de L. David, de ne pas avoir donné une part assez large à la pensée, a quelque fondement, n'est-on pas en droit d'exprimer une critique en sens contraire à MM. de Cornélius et Kaulback, qui ont si souvent accumulé tant d'idées dans leurs compositions, que le soin de les mettre en ordre leur a fait négliger la forme, et les a même empêchés d'apprendre sérieusement à peindre ? Les méditations trop constantes sur les choses divines, sur les vérités morales et les faits de l'histoire, ne sont pas sans inconvénients pour les artistes. Presque toujours cette habitude fait voler leur imagination tellement au delà de la sphère des choses humaines, que peu à peu le dédain, la répudiation et enfin l'oubli complet des formes sensibles les privent de tout langage possible pour exprimer leurs idées. Les artistes allemands qui nous occupent n'en sont certainement pas là, tant s'en faut; mais leur doctrine y mène, et je signale l'écueil pour que les imprudents l'évitent.

Malgré les critiques graves que les cartons des artistes prussiens nous ont inspirées, on aurait grand tort de penser que nous ne faisons pas un cas particulier des hommes courageux et de talent qui ont fondé la nouvelle école allemande. N'eussent-ils que le mérite, si grand à nos yeux, d'avoir employé les ressources de leur intelligence à relever le bel art de la peinture, de s'efforcer de l'assujettir au style le plus élevé et le plus grave, en le ramenant à sa destination primitive; d'élever les âmes, de cultiver les esprits et de purger l'imagination des hommes

des frivolités pittoresques avec lesquelles on la salit ou on la pervertit si ordinairement; ces mérites excellents suffiraient à éveiller notre sympathie et à nous faire placer ces artistes dans le petit nombre de ceux de notre temps dont la volonté ferme et les travaux intelligents ont eu pour objet constant de redonner à l'art ses qualités les plus hautes et les plus utiles.

Ce n'est pas sans étonnement que le public a vu la part si restreinte des envois faits par l'Allemagne à l'Exposition universelle. On s'attendait à y trouver non-seulement un plus grand nombre d'ouvrages des fondateurs de l'école nouvelle, mais en outre les travaux de quelques disciples qui en étaient sortis, dont les doctrines sont devenues moins rigides, et qui se sont même fait connaître par des tableaux où le maniement du pinceau et le coloris sont traités avec art et facilité. Pourquoi, par exemple, MM. Bendemann, Lessing et Hesse, dont les peintures ont été favorablement accueillies au Louvre en 1837, n'ont-ils rien envoyé à l'Exposition si importante de cette année [1]? Nous regrettons cette négligence; car si ces productions témoignent du relâchement des principes d'Owerbeck et de Cornélius, au moins ce ne sont plus des *cartons*, mais de véritables *peintures* d'un genre sérieux et élevé, qui nous auraient donné une idée de la seconde phase de l'école fondée à Rome et affermie à Dusseldorf.

Pour prendre une idée du caractère des ouvrages de cette seconde époque, à l'Exposition actuelle, nous n'avons donc que deux tableaux; ils sont de C. J. Begas, mort à Berlin l'année dernière : *Le Christ prédisant la ruine de Jérusalem* et *la Mort d'Abel*. Ce sont deux ouvrages de mérite, mais dont le premier nous paraît supérieur à l'autre. Le Christ, en désignant de la main la ville vouée

[1] *Voir* le *Journal des Débats* du 8 mars 1837. On exposa cette année au Louvre le *Jérémie*, de M. Bendemann; *les Hussites*, de M. Lessing; *le Parnasse*, de M. Hesse, et le *Grégoire VII*, de feu Begas.

à la destruction, a de la grandeur, et l'abattement présenté sous des formes et par des expressions variées dans la personne des disciples, donne à cette composition un caractère de grandeur triste qui fait impression. Le coloris devait être sombre comme le sujet ; mais, tel qu'il est, on le voudrait moins jaune et plus varié. Ce Christ n'est pas un chef-d'œuvre, mais un ouvrage de talent. Au surplus, Begas peignait avec habileté, comme on peut s'en assurer en observant le portrait qu'il a fait de lui-même. Parmi les renseignements qui peuvent éclairer l'histoire de cette seconde phase de la peinture allemande, il y a deux faits curieux qui se rapportent à Begas. Jeune encore, il fut du nombre des disciples d'Owerbeck qui ne voulurent pas abjurer leur croyance, et c'est vers ce temps à peu près qu'il vint à Paris et se mit sous la direction de Gros, pour apprendre à peindre. Ces deux actes de la vie de Begas pourraient bien ne pas avoir été indépendants l'un de l'autre.

Voici encore des ouvrages d'un élève de M. Schadow, élève lui-même de l'école primitive de Dusseldorf; compositions de M. A. Schroedter, artiste que nous rangeons par conséquent dans la catégorie des descendants de MM. Owerbeck et de Cornélius. Ce sont encore des *cartons*, des dessins à la plume, enluminés seulement à l'aquarelle, car décidément rien n'est si rare que des tableaux *peints* par les artistes qui, ainsi que M. Schroedter, veulent échapper aux réalités pour s'élever jusqu'à la poésie fantastique. Ces deux cartons représentent deux saisons, *le Printemps* et *l'Hiver*, personnifiés par une jeune fille et un vieillard, dont les dimensions, relativement à la foule des petits êtres qui les entourent, sont dans le rapport de cent à un. Cette anomalie en peinture, ce défaut de goût est absolument le même que celui où est tombé le peintre anglais, M. Paton, dans son étrange tableau de *la Dispute de Titania et d'Obéron*. Ces idées réchauffées de *Micromégas* et de *Gulliver* passent encore

dans un conte, pourvu qu'il ne soit pas trop long; mais un art qui a pour point de départ et d'appui les formes de la créature humaine ne peut s'arranger d'une transposition de tous les rapports de dimensions, dont l'un des résultats immédiats est de déranger toutes les lois de la perspective linéaire sans lesquelles nos yeux ne peuvent apprécier ni la grandeur relative des objets ni les distances qui les séparent. Il est donc fâcheux que M. Schroedter se soit laissé aller à ces excentricités, car il y a de la verve, beaucoup d'imagination dans ses allégories, et l'on y remarque des détails charmants.

Maintenant les peintures du Salon de la Prusse qui nous restent à examiner n'ont plus aucun rapport avec les productions nées sous l'influence, même affaiblie, de l'école de MM. Owerbeck et de Cornélius. Ce sont des tableaux anecdotiques ou de genre, des portraits et des paysages qui auraient pu être aussi bien conçus et exécutés à Bruxelles, à Amsterdam ou à Paris qu'à Berlin. Le peu de goût de terroir qu'ils conservent ne résulte absolument que de la reproduction d'usages ou de localités qui appartiennent à l'Allemagne, et dans le petit nombre de portraits venus de Prusse, on n'en remarque aucun dont la physionomie et le costume s'écartent de ce que l'on voit partout en Europe aujourd'hui.

M. E Magnus, de Berlin, est le peintre de portrait le plus habile en Prusse, et l'on voit ici de lui ceux de mesdames Sontag et Jenny Lind, les deux plus célèbres cantatrices de ce temps, puis celui de l'habile compositeur F. Mendelssohn-Bartholdy. Ce sont les portraits des deux dames où le talent de l'artiste se montre avec le plus d'avantage ; le caractère de physionomie de madame Jenny Lind, qui se compose de douceur et de simplicité, est particulièrement saisi et rendu avec finesse. Ces ouvrages sont bons; cependant ils ne dépassent pas en mérite ceux que nous avons vus dans les galeries des autres nations, et ne peuvent surtout entrer en concurrence avec

les ouvrages de ce genre de MM. Grant, Macnee et Gordon, peintres anglais.

Il y a un charmant portrait de femme, d'une couleur très-fine et très-solide tout à lafois; il est de M. G. Richter, né à Berlin, et élève de M. Cogniet.

On voit encore quelques portraits exécutés avec talent, mais inférieurs à ceux que nous venons de signaler; tels sont ceux du grand amiral, prince Adalbert de Prusse, par M. F. Krüger; ceux de deux jeunes filles, par M. Bluhm, et celui d'un officier, très-bien étudié, par M. J. Roeting.

Si l'on est curieux de savoir à quel style poli et doucereux certains peintres allemands ont fait aboutir les austérités de l'*art chrétien* tel que l'avaient rêvé MM. Owerbeck et de Cornélius, on n'a qu'à regarder *la Cène, la Vierge et l'Enfant Jésus* et *l'Annonciation*, trois jolis petits tableaux de M. C. Müller, peints avec talent, mais qui ne peuvent évidemment convenir qu'à orner l'oratoire de ces petites maîtresses de nos jours qui se livrent à la dévotion autant pour se conformer à la mode que pour la satisfaction de leur conscience. Il y a loin de là aux premières fresques conçues et peintes à Rome dans un style si austère par les fondateurs de la nouvelle école allemande.

Au surplus, on sait déjà que la marche ascendante de cette école a atteint son apogée depuis longtemps èt qu'en Prusse comme dans toute l'Allemagne on a renoncé à l'archaïsme enté sur le moyen âge, pour revenir, sans trop de souci, au style courant de peinture qui répond aux besoins de distraction et à la convenance des amateurs.

La galerie prussienne fournit plus d'un témoignage de cette réaction; ainsi *Joachim II* se trouvant avec d'autres princes à la table du duc d'Albe qu'il menace de son épée, est un fait historique, ou plutôt une de ces intrigues politiques dont on ne peut bien suivre les ramifications qu'à la condition d'avoir lu la correspondance diplomatique du cardinal de Granvelle. Ces sujets réels, souvent plus dif-

ficiles à comprendre que les tableaux symboliques des *Niebelungen* et de la *Tour de Babel*, ont en outre le défaut, comme la plupart des scènes anecdotiques, d'être antipoétiques et incompréhensibles sans le secours d'un commentaire. Or c'est le cas du *Joachim II* aux prises avec le duc d'Albe, anecdote qui se lie à celles que plusieurs peintres belges ont tirées de l'histoire des comtes d'Egmont et de Horn. L'artiste prussien, M. L. Rosenfelder, est un homme de talent; les têtes et les mains de ses personnages sont vraies, habilement peintes, les accessoires traités avec éclat.—Mais, à l'occasion de ce tableau de *Joachim II*, je renouvellerai l'observation que j'ai faite sur les immenses pages anecdotiques de quelques habiles peintres de la Belgique : la dimension de grandeur naturelle ne convient pas en général à des sujets modernes, où les vêtements, les meubles et les accessoires occupent vingt fois plus de place que les têtes et les mains des personnages.

Si l'on trouve aussi d'excellentes qualités dans *la Bataille de Fehrbellin*, où Frédéric-Guillaume, électeur de Brandebourg, battit les Suédois en 1676, cependant le tableau peint par M. C. H. A. Eybel, toile où les têtes sont fort bien étudiées, donne plutôt l'idée d'un combat que d'une bataille, et je répéterai que des dimensions plus petites conviennent infiniment mieux à de pareils sujets.

Le genre anecdotique a ses dangers : celui d'abord d'entraîner les artistes, on ne sait pourquoi, à peindre sur d'énormes toiles des manteaux, des bottes, des épées, des fusils et des robes de satin dans des dimensions colossales; puis de prétendre souvent à donner pour réel et exactement vrai ce qui ne l'est pas. Comment, par exemple, M. J. Schrader, élève des Académies de Berlin et de Dusseldorf, auteur de deux grands tableaux, la *Mort de Léonard de Vinci* et *Milton dictant le Paradis perdu à ses filles*, ignore-t-il que François Ier était à Fontainebleau

lorsque Léonard rendait le dernier soupir près d'Amboise, et qu'au lieu de trois filles, Milton n'en avait que deux? Quoi qu'il en soit de ces erreurs, M. Schrader me paraît bien supérieur à lui-même dans le tableau de François Ier, bien dessiné, bien peint, vigoureusement coloré et présentant dans son ensemble un de ces bons tableaux anecdotiques qui plaisent tant aux lecteurs de Mémoires, toujours bien plus amateurs de *couleur locale* que de poésie.

Maintenant il nous reste encore plusieurs tableaux d'histoire et de genre à passer en revue. Les paysages des peintres prussiens surtout méritent un examen particulier; aussi ferons-nous précéder nos dernières observations sur la marche et l'avenir de la nouvelle école allemande.

L'école spiritualiste, austère, tant soit peu puritaine même, que fonda M. Owerbeck vers 1809, conserva un caractère assez pur jusqu'en 1824; mais il ne tarda pas à se former des schismes dans son sein. Parmi les jeunes artistes qui en avaient adopté d'abord les principes les plus rigoureux, il y en eut qui s'efforcèrent d'en concilier l'application avec les qualités d'un véritable peintre usant du pinceau et des couleurs. Au nombre de ces derniers, il y eut feu Begas, devenu élève de Gros; puis MM. Bendemann, Lessing et Schadow, dont nous avons vu de bonnes peintures à Paris en 1837. A ces premiers schismatiques en succédèrent d'autres qui se sont plus éloignés encore de l'austérité primitive de leur école, et dont il se trouve quelques productions à l'Exposition universelle. Ce sont d'abord *les Esclaves grecques*, de M. E. Jacobs, composition agréable dont le dessin est facile, le coloris vrai et assez brillant, mais dont le style n'est ni assez pur ni assez élevé pour faire ranger cet ouvrage audessus des jolis tableaux. D'après le choix du sujet des *Esclaves grecques*, on voit que l'école allemande s'est bien relâchée de nos jours de cette unité spirituelle, de

ce centre religieux vers lesquels les efforts des peintres de l'art chrétien devaient tendre particulièrement.

L'émancipation des artistes en ce sens s'est même tellement étendue que M. A. Klœber n'a pas craint de représenter *la Mort d'Adonis* et *Bacchus abreuvant ses panthères*, deux ouvrages manquant de style et d'éclat, il est vrai, comme si la muse chrétienne de l'Allemagne avait voulu punir l'oubli que l'on a fait de sa protection.

Cependant les sujets tirés de l'histoire sainte sont encore les plus nombreux ; mais le style de ceux qui les traitent, loin d'avoir le moindre rapport avec la manière rigide de MM. Owerbeck et de Cornélius, est au contraire mou, efféminé, comme cela est apparent dans la *Suzanne justifiée*, de M. Kaselowsky.

Trois autres peintures : *le Samaritain*, de M. G. Hensel ; *l'Agar dans le désert*, de M. J. Grun, et une *Sainte Madeleine*, par M. des Coudres, bien composées et assez soigneusement exécutées, ne renferment cependant pas des qualités assez solides, ne sont surtout pas traitées avec assez de gravité et d'élévation, eu égard à la nature des sujets, pour ne pas laisser à désirer.

Je ne sais s'il en est à présent en Allemagne comme en France, où la multiplicité des bons modèles est si grande et les procédés pour exécuter la peinture tellement populaires, que dans nos villes ceux qui ne savent pas dessiner, peindre ou sculpter passablement sont dans la catégorie des gens qui, il y a cent ans, savaient à peine lire et ne mettaient pas un mot d'orthographe. Ce qu'il y a aujourd'hui en France d'amateurs des deux sexes en état de faire des croquis, des portraits et des compositions agréables à l'ombre de leur toit, est incalculable ; et de même qu'il n'y a presque plus personne dans nos villes aujourd'hui qui ne soit en état de faire imprimer une brochure sans faire crier haro contre lui, ainsi et plus facilement encore, trouverait-on en France des amateurs dont les tableaux ne seraient pas rejetés de nos Expositions.

En tout, le perfectionnement des moyens pratiques augmente le nombre des praticiens sans que celui des véritables artistes s'accroisse. Aussi, malgré une foule de moyens ingénieux, employés depuis trente ans pour faire arriver à cultiver les arts sans maître et loin des écoles, s'aperçoit-on que si l'on parvient à multiplier à l'infini les peintres adroits de la main, cependant il n'apparaît tous les quinze ans que le même nombre d'artistes habiles. Cette proposition, dont j'ai démontré l'exactitude par des relevés et des chiffres, aboutit à ce fait : que depuis la première Exposition, en 1673, où il n'y eut que cinquante exposants, jusqu'en 1848, où l'on en admit cinq mille cent quarante-huit, le nombre des artistes vraiment distingués n'a jamais dépassé celui de vingt[1]. Ce rapport de la médiocrité au talent est-il le même en Allemagne ? C'est ce que l'on serait tenté de croire en voyant le nombre des tableaux de second et de troisième ordre de ce pays, qui figurent à l'Exposition universelle.

Répandu partout aujourd'hui, le genre familier est cultivé en Prusse, et il serait étonnant qu'il n'en fût pas ainsi dans un pays du Nord et protestant, où la vie intérieure des familles prête tant au développement de ces petites scènes de mœurs dont les peintres de genre sont friands. Il y a une composition de cette espèce, bien triste, trop triste à mon sens, pour être reproduite en peinture. Sous le titre de *la Bénédiction paternelle*, M. J. Rœder a représenté un père, mais jeune encore et cependant près de succomber à une maladie, bénissant sa jeune femme et quatre enfants en bas âge avant de les quitter. A en juger par l'absence de meubles dans la chambre où les enfants se traînent sur le plancher comme de pauvres petits animaux, la misère a entraîné le jeune homme à se livrer à un travail au-dessus de ses forces et qui va causer sa mort.

Un tableau, comme un drame, dont le sujet est en

[1] *Voir* le *Journal des Débats* du 30 décembre 1848.

quelque sorte actuel, agite, navre trop vivement notre cœur pour que l'esprit puisse apprécier le mérite de l'ouvrage. Pour un peintre comme pour un poëte, attaquer crûment les passions est un artifice vulgaire; mais se rendre maître de celui à qui on s'adresse par la persuasion et en s'emparant de son esprit, oh ! voilà le véritable but de l'art; et les bonnes larmes que font verser une tragédie, un tableau ou un opéra, ne sont pas celles que provoque la situation dramatique, mais celles-là surtout que nous arrachent les beautés que renferment de tels ouvrages. Je n'ignore pas qu'en Allemagne on confond assez souvent le mélodrame avec la tragédie ; mais chez nous on met un intervalle immense entre ces deux modes de l'art, et, tout en respectant les préjugés de nos voisins, nous dirons, pour justifier les nôtres, que l'épisode du comte Ugolin mourant de faim dans un cachot avec ses enfants, beaucoup plus terrible au fond que celui de la bénédiction paternelle de M. Rœder, laisse cependant à notre esprit la faculté de goûter les vers du Dante, par cela même que le fait est très-ancien, que la mort d'Ugolin et de ses fils est le résultat d'une vengeance politique, et que tout dans cette scène éloigne l'idée d'une infortune moins que bourgeoise.

Si l'ouvrage de M. Rœder a fait naître une critique, nous ajouterons que l'application que l'on en peut faire doit être surtout générale; car le sujet de *la Bénédiction* admis, nous nous plaisons à reconnaître qu'il y a de la vérité dans l'expression des personnages, de l'harmonie dans l'ensemble de la composition, qui, pour le dire en passant, rappelle *la Famille malheureuse* de notre Prud'hon.

M. C. Hubner a le pinceau un peu dur; mais il a l'accent de la vérité dans ses deux tableaux : *les Adieux des Émigrants* et *le Droit de chasse*. Ce dernier, peint avec énergie, a le défaut d'offrir un sujet qui n'est pas parfaitement clair. Au milieu d'un bois est un sanglier mort, et au delà de l'animal on aperçoit deux messieurs faisant la

police sur leurs terres. Sur le devant est une cabane dans laquelle un paysan en fait entrer un autre qui m'a bien l'air d'avoir reçu une balle dans le dos par le fait d'un de ces messieurs. Quelle est la morale à tirer de cet épisode? A la rigueur, ce serait de défendre la chasse, puisque ce plaisir aboutit à multiplier les braconniers, et à faire que les ayants droit et ceux qui ne l'ont pas se fusillent à qui mieux mieux.

Nous mentionnerons avec plaisir *la Jeune fille de Lauenbourg*, scène tirée d'une légende. Cette petite figure est charmante; son expression est pleine de grâce et de naïveté, et elle est dessinée avec beaucoup de finesse. Cet ouvrage est de M. C. Suhrlandt fils, dont le père, M. Robert Suhrlandt, a peint avec talent un *Jérémie se lamentant sur les ruines de Jérusalem.*

Les Ouvriers dansant et *les Joueurs de cartes*, par M. Th. Hosemann, sont des peintures de mœurs agréablement traitées. *L'Embarquement à contre-cœur* d'un âne qu'il faut porter dans la chaloupe, est une bouffonnerie de M. H. Kretzschmer, qui aurait gagné à être terminée avec plus de légèreté de pinceau.

Quoiqu'il y ait une mollesse excessive dans le faire de *la Mère et les Enfants* et du *Petit frère dormant*, de M. J. G. Meyer, on est cependant disposé à pardonner ce défaut en faveur des charmantes expressions données par l'auteur à ses personnages. Chose rare, il y a de la naïveté dans ces jeunes enfants, qui sont jolis sans s'en douter et sans poser pour qu'on les admire.

Mais le tableau de genre le plus remarquable de la galerie prussienne représente une scène fort simple dont la composition heureuse et l'exécution, d'une finesse remarquable, attirent et captivent l'attention. A proprement parler il n'y a pas de sujet : ce sont des *Paysans du Brunswick allant à l'église*, et voici comment l'auteur, M. F. E. Meyerheim, a disposé sa scène. Dans le fond est le temple, près duquel quelques fidèles se trouvent déjà.

Mais sur le devant, d'autres paysans, dans leurs plus beaux habits, et vus de plus près, marchent dans la même direction. C'est d'abord une femme très-âgée à laquelle une jeune et jolie fille de Brunswick prête assistance pour l'aider à marcher ; puis derrière ce groupe est le vieux paysan endimanché, mari de la vieille sans doute, dont les pas sont également mal assurés. Tandis que ces vieillards s'avancent difficilement, est placé à quelque distance d'eux, un jeune garçon de treize à quatorze ans, dont la physionomie exprime un mélange de respect et d'étonnement, comme si pour la première fois il lui arrivait de réfléchir sérieusement à l'effet que produisent les années sur la pauvre humanité. L'expression de l'éphèbe est saisie et exprimée de la manière la plus délicate et jette sur l'ensemble de la scène une teinte de mélancolie douce qui est pleine de charme. Quoique l'exécution remarquable de cet ouvrage de M. Meyerheim ne soit pas exempte d'un peu de sécheresse, cependant la scène des paysans du Brunswick est certainement le meilleur tableau de genre de la galerie prussienne. On peut même y ajouter celui du même auteur, *la Famille d'un Artisan*, qui sera également goûté par les connaisseurs. Dans ce dernier on voit un ouvrier faisant réciter la leçon du matin à sa petite fille aînée, tandis que la mère donne du lait à boire à la plus jeune.

PAYSAGE. — Il est temps maintenant de porter notre attention sur les paysagistes prussiens. Le paysage, de tous les modes de peinture le plus facile à traiter passablement, est par cela même cultivé plus généralement que tous les autres. Et en effet, pour peu que l'on sache *s'asseoir* dans un pays, c'est-à-dire choisir un point de vue heureux et pittoresque, à l'aide d'une certaine facilité de pinceau, on arrive, sans trop de peine et d'étude, à produire des tableaux de paysage qui ne sont pas des chefs-d'œuvre, mais qui plaisent par la beauté même des lieux, ou prennent un intérêt historique par l'importance des événe-

ments et des hommes dont ils réveillent le souvenir.

Il est bien à regretter que M. C. E. Biermann, qui a parcouru et dessiné la Dalmatie, et en a fait avec soin et talent seize vues, ait eu l'idée de les colorier. Il intitule ses dessins *aquarelles ;* mais je pense que s'il est à Paris et qu'il ait vu à quel degré de perfection les Anglais ont porté ce procédé de peinture, M. Biermann ne donnera plus à des enluminures, d'un bleu et d'un jaune crus, le titre d'aquarelles. Ne parlons donc plus du coloriage de ces dessins qui, pris d'un point de vue très-élevé, font si bien connaître le Kerka et ses chutes, la ville et le port de Sébénico, Raguse, Cattaro, Gravosa et Spalatro. Que M. Biermann continue à nous représenter les pays qu'il parcourra encore; mais, pour Dieu, qu'il s'abstienne de colorier ses dessins, ou qu'il aille à Londres apprendre les secrets de l'aquarelle.

Il y a quelques paysages peints à l'huile d'une exécution assez bonne et qui présentent de l'intérêt par les lieux qu'ils retracent : telle est la *Vue du lac des Quatre-Cantons,* prise des montagnes de Lucerne, peinte par M. J. G. Lindlar. C'est de la peinture exacte et un peu froide ; toutefois le site est si beau, si majestueux, qu'on ne peut en voir la représentation sans plaisir.

M. H. Mévius a peint avec talent le *Port d'Ostende* au coucher du soleil ; il y a plus de verve dans deux autres vues que M. S. Kalckreuth a faites d'un *Château du duc de Gênes,* près des Alpes, et du *Lac de Seculejo* dans les Hautes-Pyrénées. Ces paysages ne sont pas très-terminés, mais ils ont un aspect qui éveille l'attention. Il y a du mérite dans les tableaux de MM. A. Michelis, A. Leu et E. Pape, l'un auteur d'une *Vue de Westphalie,* l'autre qui a peint de curieux *Sites de la Norwége,* et le troisième qui a reproduit avec talent un point de la Suisse si souvent représenté déjà, *la Chute du Reichenbach,* ce qui n'a pas empêché M. C. Seiffert de le peindre encore. Nous ne quitterons cependant pas la Suisse sans mentionner une autre *Chute*

d'eau, près du mont Toedi, de la main de M. A. Schulten, et une vue bien prise de *Lausanne et du lac de Genève*, par M. F. Hengsbach.

La vue saisie par M. H. Steinike en Norwége, du *Lac de Laurgaard*, est un bon paysage consciencieusement étudié ; et nous donnons aussi des éloges à la *Soirée d'automne* et aux *Pèlerins se rendant à Rome*, deux compositions champêtres auxquelles M. Osvald Achenbach a donné du charme. Ce sont cependant les ouvrages de son maître, et sans doute de son parent, M. André Achenbach, qui se font particulièrement remarquer parmi ceux des paysagistes prussiens. Cet artiste a un talent fort et varié ; il est maître de son pinceau, et quoiqu'il peigne avec soin et réflexion, ses ouvrages sont enlevés avec verve. Il y a une hardiesse remarquable dans la manière dont il a peint la *Ville de Corléone en Sicile*, au milieu de laquelle s'élève à pic un immense rocher qui a quelque analogie avec celui qui est planté aussi dans notre curieuse ville du Puy en Velay. La *Mer orageuse* sur les côtes de Sicile est un spectacle terrible, mais qui n'approche pas cependant de celui de la *Marée montante à Ostende*. Cette frêle jetée, assaillie par une mer furieuse et résistant toutefois aux efforts d'un élément qui paraît indomptable, donne une idée terrible des dangers auxquels l'homme est exposé, et de la puissance intellectuelle qui les lui fait éviter. Il y a là de la poésie ; et comme une tempête ne paraît jamais plus belle que quand on la voit du port, de même la peinture de cette marée montante, tout en produisant une vive impression sur le spectateur, lui laisse cependant la faculté d'apprécier le mérite de l'artiste. Dans un mode tout autre, M. André Achenbach a composé un paysage triste, mais plein de charme, et il a completé son envoi à l'Exposition par une *Kermesse*, une foire en Hollande, où les lumières des bals et des cafés sont opposées à celle de la lune. En ce genre c'est un tableau charmant et qui donne une idée de la variété du talent de l'artiste.

Je terminerai l'énumération des ouvrages des paysagistes prussiens par deux peintures de M. Édouard Hildebrandt : une *Scène d'hiver*, paysage, mais surtout les *Bateaux pêcheurs d'Hastings*, marine tout à fait remarquable autant par la vérité de l'imitation qu'à cause de la rare habileté avec laquelle elle est peinte. La description ne peut en être que très-brève : c'est un bateau pêcheur qui sort du port ou veut y rentrer par une mer forte. En considérant cet excellent ouvrage, large d'effet, quoique soigné dans toutes ses parties, j'ai eu seulement l'occasion d'accuser la peinture à l'huile d'avoir entraîné M. Hildebrandt à donner à ses lumières un ton trop jaune et d'avoir exagéré la vigueur des ombres. Mais si ces défauts tiennent en grande partie au procédé de peinture, c'est une raison pour se tenir en garde contre lui.

En terminant ici l'examen particulier des travaux de la Prusse, il nous semble à propos d'intervertir quelque peu l'ordre que nous avons suivi jusqu'à présent, pour ne rien laisser en arrière de ce qui se rapporte aux autres parties de l'Allemagne : la Saxe, les villes hanséatiques et le Wurtemberg.

CHAPITRE XVII. — SAXE.

MM. J. Hubner, A. Ehrhardt, etc.

La galerie saxonne n'est pas nombreuse, et aucun des ouvrages qu'elle renferme ne dérive immédiatement de l'école primitive fondée par MM. Owerbeck et de Cornélius. Les tableaux les plus importants sont anecdotiques : d'abord *Charles-Quint lisant son bréviaire au couvent de Saint-Just*, de la main de M. J. Hubner, élève de M. Schadow, qui est lui-même élève de M. Owerbeck; puis en-

core un autre *Charles-Quint pendant sa dernière maladie*, contemplant avec tristesse, toujours au couvent de Saint-Just, le portrait de l'impératrice. Ce dernier tableau est de M. A. Ehrhardt, et les deux ouvrages ne sont pas sans mérite. Mais *la Trentaine de Bertal*, de M. Leys, sujet simple, et où l'auteur a déployé un style si pur et si sévère, nous a rendu difficile.

Dans le genre grave, M. C. Peschel a traité l'*Appel de Jésus-Christ aux fatigués ;* il y a aussi *une Jeune mère et son enfant* près d'une tombe, par M. B. Plockhorst, élève d'un artiste français, M. Couture, et là se bornent les ouvrages sérieux.

Quant aux paysages, il y en a trois : une *Fête nuptiale au printemps*, par M. A. Richter, puis l'*Incendie d'une forêt* dans l'Amérique septentrionale, et une *Inondation* aux Indes orientales, de M. Wegener. Des peintures de genre on n'en voit qu'une seule : *le Saltimbanque pendant l'entr'acte*, par M. F. Gonne.

CHAPITRE XVIII. — VILLES HANSÉATIQUES.

MM. J. G. Gensler et Ventadour.

Sans que personne puisse s'en plaindre, nous passerons comme le vent par-dessus *Tithon et l'Aurore*, *la Rose rougie par le sang de Vénus*, *le Songe de Faust*, et quelques autres sujets encore, pour arriver aux deux tableaux de cette galerie qui se distinguent par un certain mérite. Il y a une grande toile sur laquelle M. J. G. Gensler a représenté, de grandeur naturelle, trois ou quatre *Peintres se récréant dans l'atelier après le travail.* C'est de la peinture estimable, dont l'imitation exacte de la nature

est l'objet principal, c'est-à-dire ce que l'on obtient aujourd'hui au moyen de la photographie, qui rend les objets avec promptitude et dans des dimensions bien plus favorables pour loger les portraits dans des appartements aussi exigus que ceux que l'on dispose aujourd'hui.

Le vrai bijou de la galerie hanséatique est le *Cortége militaire aux flambeaux,* peint par M. Ventadour, né à Paris, et élève de MM. Séchan, Feuchères, Diéterle et Despléchin. Comment se fait-il que M. Ventadour, qui n'a pas même vu le jour aux bords de l'Elbe ou de l'Elster, et dont les maîtres sont des artistes français, se trouve, ainsi que son ouvrage, catalogué à la page 238 du livret? Quelle qu'en soit la cause, sa brillante esquisse, car ce n'est pas encore un tableau, largement composée, produit de l'effet. Ce sont plusieurs escadrons de cavaliers chevauchant la nuit, chaque homme tenant une grande torche allumée.

Il n'y a ni portraits ni scènes familières venant des villes hanséatiques, mais plusieurs paysages, entre autres le *Lac de Genève,* par M. Duntze; le *Lac de Selent,* par M. Haeselich; le *Lac de Wurmsée,* par M. Hermann, et un *Paysage du Holstein,* de M. A. F. Vollmer.

CHAPITRE XIX. — WURTEMBERG.

MM. G. Bohn, K. Muller, etc. — École allemande. — Conclusion.

Six peintres seulement, cinq de Stuttgard et un de Bibernach, ont envoyé des tableaux à Paris. La *Desdemone* de M. G. Bohn est peinte avec une certaine habileté et dans un style qui rappelle la manière des vieux praticiens du dix-huitième siècle. J'avoue que je ne me figure

pas la victime d'Othello chargée d'un certain embonpoint et ayant un teint jaunâtre qui trahit un tempérament flegmatique. Vainement celle de M. Bohn lève les yeux au ciel et tient sa harpe; la vraie Desdemone, le désespoir dans l'âme en chantant la romance du saule, doit avoir une physionomie bien autrement passionnée.

Bien des fois déjà j'ai fait observer combien les sujets tirés des ouvrages de théâtre se prêtent rarement à être traduits en peinture. Le peintre est presque toujours au-dessous ou au delà de la situation dramatique. Cependant la scène de *Roméo et Juliette mourant* a encore tenté M. Karl Muller, élève de M. Ingres; quoique sa composition soit assez bonne, il est cependant resté au-dessous de son sujet. Son exécution manque de délicatesse, et son coloris n'est rien moins qu'agréable, comme celui de tous les tableaux éclairés par une lampe.

Ici se terminent nos observations critiques sur la portion de l'Exposition universelle consacrée aux peintures des artistes prussiens et de quelques autres appartenant aux différentes parties de l'Allemagne. Nous regrettons sincèrement de n'avoir pu asseoir nos jugements en comparant un plus grand nombre d'ouvrages des artistes les plus renommés de ces pays, et en particulier de leurs *peintures*. Quelques tableaux *peints* par MM. Owerbeck, de Cornélius, Kaulbach et les meilleurs élèves formés immédiatement dans la nouvelle école allemande fondée vers 1815, nous en auraient plus appris que tous les *cartons* qui nous ont été envoyés. Quoi qu'il en soit, nous espérons avoir tiré de ces cartons mêmes et des gravures que nous avons eu soin de signaler, assez de lumières pour nous mettre à même d'apprécier le mérite de la nouvelle école allemande, de déterminer l'influence qu'elle a exercée sur la marche des arts en Europe depuis quarante ans, et de dire quelles sont sa force vitale et sa durée probable.

Il n'y a que les nations à demi sauvages qui inventent,

et, en fait d'art surtout, les peuples civilisés imitent des connaissances qui leur ont été transmises. Le grand inconvénient de tout archaïsme est d'entraîner ceux qui l'adoptent à l'imitation d'ouvrages anciens qui ont cessé d'être en harmonie avec les besoins et les goûts du temps où l'on vit. Toutefois c'est bien moins encore l'adoption des principes que l'imitation servile des formes qui donne aux ouvrages conçus et traités sous cette influence, le caractère de travaux d'érudition, dont le dernier et le plus triste terme est de se résoudre en pastiches. Ce désir, ce besoin de se rafraîchir aux sources pures, a toujours été ressenti par les nations blasées par les excès de la civilisation, et deux siècles avant notre ère, quelques poëtes de la pléiade d'Alexandrie, Apollonius de Rhodes entre autres, s'efforçaient de rendre à l'antique poésie grecque son éclat et surtout sa majesté, en contrefaisant les formes vieillies des poëtes antérieurs à Euripide. Salluste, chez les Romains, recherchait les archaïsmes en écrivant, et quelque temps après, l'empereur Adrien, antiquaire passionné, faisait exécuter dans sa villa le facsimile des monuments de l'Égypte et des bas-reliefs grecs du plus ancien style. Au seizième siècle de notre ère, la pléiade française dirigée par Ronsard voulut à toute force parler grec et latin, comme a dit Boileau, et ne parvint qu'à faire des contrefaçons savantes dont les érudits seuls s'occupent aujourd'hui.

Les idées, les passions, les préjugés sont au fond les mêmes chez les hommes de tous les temps; mais l'expression qui les représente change au moins tous les demi-siècles. Il n'est pas jusqu'à l'amour même, cet instinct si fort et dont le résultat est invariablement le même, qui, exprimé par le langage, ne prenne dans l'espace de deux siècles des formes qui n'ont plus aucun rapport entre elles. Les lecteurs de Balzac et de George Sand, par exemple, comprennent-ils *la Nouvelle Héloïse?* Quant à *Clarisse Harlowe*, elle ne leur dit plus rien, et *l'Astrée* est

pour eux un grimoire. Par cet exemple je veux faire sentir avec quelle prudence il faut consulter d'anciens ouvrages pour s'aider à en produire de nouveaux, car autrement on risque de se trouver dans le cas de ces pauvres glorieux qui achètent de vieux habits qui n'ont été faits ni à leur taille ni au goût de leur temps.

De tous les efforts tentés, au moins dans les beaux-arts, pour mettre en vigueur un système appuyé sur l'archaïsme, celui de Louis David a été le plus puissant. L'école fondée par cet artiste en 1775 est encore vivace aujourd'hui; or quatre-vingts ans de durée donnent à croire que la doctrine de ce maître reposait sur des fondements solides. L. David, vers 1775, peignait encore dans la manière de Boucher, son parent, et c'est dans ce temps et à son premier voyage en Italie, que son intelligence pittoresque ayant été éveillée par les érudits qui avaient déjà opéré une révolution dans le goût, il se mit à étudier les statues et les bas-reliefs antiques, non pas comme d'autres convertis inintelligents qui ne faisaient qu'une transposition de formes matérielles, mais cherchant toujours à découvrir le principe de l'art antique pour en faire l'application à l'art de la peinture moderne.

Un secours important lui manqua. Le caractère de décoration, joint à l'extrême simplicité du dessin, du coloris et de l'effet des peintures trouvées à Herculanum et à Pompéia, ne put faire prendre à L. David ces ouvrages pour des modèles qu'il dût suivre aveuglément. Le défaut des peintures des grands maîtres de l'antiquité le força donc de diriger exclusivement ses études d'après les œuvres si abondantes de la statuaire, ce qui a nécessairement influé sur le caractère de quelques-uns de ses meilleurs ouvrages, et a laissé un point vulnérable à ses productions ainsi qu'aux principes d'après lesquels il enseignait dans son école.

Les doctrines de L. David étaient généralement adoptées par les artistes de l'Europe, lorsqu'en 1814 la pre-

mière attaque contre elles fut dirigée par les artistes de la nouvelle école allemande. Aux reproches qu'ils faisaient à l'école française d'être païenne et de ne reproduire que des formes matérielles, se mêla la haine politique surexcitée par l'enthousiasme guerrier et religieux qui fit lever l'Allemagne en masse pour se soustraire au joug de Napoléon. Alors la rivalité devint double entre les nations; et déjà en 1823 je pus m'apercevoir à Rome que les doctrines et les ouvrages des artistes allemands avaient modifié les idées de quelques peintres français; qu'il y en avait même un d'entre eux, élève de David, qui s'était voué à la culture de l'art chrétien, ou, pour parler plus clairement, de l'art gothique.

En somme, Owerbeck, ainsi que David, s'appuya sur l'archaïsme; seulement les points vers lesquels chacun d'eux crut devoir remonter sont contraires. Le peintre français s'attacha à découvrir les principes fondamentaux de l'art grec, qui avait passé par tous les degrés, depuis l'enfance jusqu'à la maturité; tandis que l'allemand s'enferma dans le cercle étroit de la peinture gothique, art mort en quelque sorte en naissant. David s'était efforcé de faire de la peinture un langage applicable à tous les modes, à tous les sujets, en se servant de l'imitation intelligente de la nature; Owerbeck se soumit à un style imparfait et monotone qui ne concorde qu'avec certains sujets. Bref, les principes adoptés par David étaient philosophiques, à l'instar de ceux des artistes anciens, et par cela même propres à faciliter toute espèce de représentation, tandis que l'art préféré par Owerbeck, restreint, borné comme tout art hiératique qui pivote sur lui-même sans avancer, n'avait pas d'avenir.

Si dure que paraisse cette conclusion, nous la donnons comme inévitable, après avoir parcouru avec attention les galeries allemandes. En effet, que nous présentent-elles? Un assez petit nombre de compositions *dessinées* par les artistes les plus renommés de la Prusse, mais pas un seul

tableau *peint* par eux. Le mot peinture ne serait-il qu'un vain son, et sommes-nous tenu de reconnaître pour peintres, des artistes dont nous ne voyons que des cartons ou des gravures le plus ordinairement au trait? On peut supposer que les peintures murales qui ornent les édifices de Munich sont supérieures à celles que les Allemands ont exécutés vers 1817 à Rome, dans la maison Bartholdi; mais si, comme quelques connaisseurs nous l'ont assuré, le progrès n'est pas sensible, il faut donc se borner à considérer simplement les adeptes de l'école sérieuse en Allemagne, comme des compositeurs habiles et spirituels.

Ce groupe de *dessinateurs* formant l'élite de l'école mis à part, viennent ensuite *les peintres*, ceux qui, pour faire usage du pinceau et des couleurs, semblent avoir été obligés de s'affranchir de la rigueur excessive des principes de leurs maîtres. Au nombre de ces derniers qui ont complétement abandonné le style gothique, et forment la seconde phase de la nouvelle école allemande, sont feu Begas, Lessing, Bendemann et Schadow, pour ne citer que ceux dont nous connaissons les ouvrages. Mais après eux on ne trouve plus, parmi les tableaux envoyés à Paris des différentes parties de l'Allemagne, que des sujets anecdotiques, des portraits, des scènes familières et des paysages que la composition et la facture font rentrer dans la classe nombreuse des ouvrages de mérite tels que l'on en produit assez communément aujourd'hui chez toutes les nations de l'Europe.

L'école allemande moderne, ainsi que l'ancienne, n'a donc eu qu'une aurore sans midi.

CHAPITRE XX. — SARDAIGNE.

MM. Ferri, Peschiera, Camino.

Je reprends l'ordre que j'ai abandonné un instant et me soumets de nouveau à celui de l'alphabet.

Le meilleur tableau des peintres du Piémont est de M. Gaétan Ferri, né à Bologne, élève de feu Bouchot et de M. P. Delaroche, car rien ne devient si rare qu'un artiste formé dans le pays où il est né. Le titre du tableau de M. Ferri, dont les figures sont de grandeur naturelle, est : *La Nouvelle de la mort du roi Charles-Albert.* Un jeune soldat piémontais blessé, en congé au milieu de sa famille, apprend par un ecclésiastique la mort du brave roi de Sardaigne, mort à Oporto, le 28 juillet 1849. Le défaut de cette scène est d'avoir besoin d'un commentaire ; mais, ce secours accepté, l'expression du jeune homme blessé et de sa mère interrompant leur frugal repas, ainsi que celle du vénérable prêtre annonçant la triste nouvelle, sont vraies et touchantes. Peut-être faudrait-il que les détails de ce tableau fussent plus sévèrement étudiés ; mais, tel qu'il est, le naturel et l'élévation qui y règnent en font un ouvrage de mérite.

En raison de la dignité et de l'importance des personnages historiques rassemblés comme pour une revue, le roi actuel de Sardaigne, le duc de Gênes, le prince de Carignan, le comte de Sonnaz et le général de La Marmora, tous à cheval, nous n'appuierons pas sur les imperfections de ce groupe, qui aurait pu devenir une page importante pour l'histoire de notre temps.

On aurait encore le droit de se montrer sévère à la vue du *Renaud rompant l'enchantement d'Armide,* grande toile sur laquelle M. F. Peschiera a semé des figures de grandeur bâtarde et d'un coloris par trop blafard ; et si

on peut louer la hardiesse et la facilité du pinceau avec lesquelles M. A. Gastaldi a peint *le Rêve de Parisina* et *le Prisonnier de Chillon;* ce n'est pas sans étonnement que l'on y trouve le goût de Carle Maratta et des peintres italiens de la décadence, remis en honneur.

A ces tableaux il faut ajouter quelques paysages, dont les meilleurs sont de M. J. Camino, peintre très-habile de la main, mais dont le coloris laisse beaucoup trop à désirer, et nous ne dirons rien de plus de la Sardaigne.

CHAPITRE XXI. — SUÈDE ET NORWÉGE.

MM. Hockert, Jarnberg, Nordenberg, Kiorboe, Bergh, Wahlbom, Berger, Helland, A. Tidemand, Mlle Lundgren.

En parlant, dans l'un de mes premiers chapitres, des ouvrages des peintres danois, il m'est arrivé de leur adjoindre quelques tableaux venus de la Norwége. Quoique nous ayons déjà partiellement réparé cette erreur, nous aurons soin de rétablir complétement l'ordre à ce sujet,

Les deux peintres suédois doués de plus d'élan et d'imagination et qui traitent leur art avec le plus de verve sont MM. J. F. Hockert et A. Jernberg. Ce dernier a peint, avec hardiesse et une certaine largeur de pinceau qui dégénère parfois en négligence, *une Jeune fille* à peu près nue, considérant avec un vif plaisir un collier; puis *Loke et Sigoun*, le génie du mal et sa femme, deux divinités scandinaves accompagnées d'un énorme serpent qui distille le poison sur eux. Malgré ce qu'il y a d'étrange et de sinistre dans ce fait mythologique très-peu connu dans notre Occident, on peut être séduit par la manière large et facile avec laquelle M. Jernberg a représenté ces deux personnages.

Dans la manière de M. Jernberg il y a quelque chose qui rappelle aussi celle de Carle Maratta ; mais M. Hockert paraît avoir plus particulièrement étudié celle de Rembrandt, non dans les ouvrages si délicatement terminés de ce maître, mais dans quelques autres, *le Samaritain* entre autres, où le laisser aller du pinceau est tel, que l'on peut regarder comparativement ces tableaux comme des esquisses. C'est donc ainsi que nous considérons *le Prêche dans une chapelle de la Laponie suédoise*, de M. Hockert, composition spirituelle, facile, dont les détails sont vrais et l'effet général très-piquant. Or cette chapelle est le plus triste des hangars, où pénètre difficilement le rayon d'une lumière douteuse. C'est au fond de ce bouge qu'un jeune pasteur, monté dans une chaire formée d'ais mal joints, lit et explique l'Évangile à des paysans lapons qui ont tout au plus figure humaine. Au fond, c'est un très-beau sujet, et l'on ne regarde pas sans émotion ce jeune pasteur dont les traits et la physionomie indiquent un cœur noble et un esprit cultivé, employant toutes les ressources de son intelligence à dégrossir l'enveloppe épaisse qui tient l'âme de ces Lapons encore à demi captive. Or c'est ce contraste de l'activité patiente de l'intelligence avec la torpeur de ces pauvres Lapons qui attache dans ce tableau; c'est la goutte d'eau qui finit par trouer la pierre. Il y a là de la poésie. La couleur du tableau est d'ailleurs vraie, le clair-obscur bien observé, et l'aspect ténébreux de cette chapelle sauvage fait attacher d'autant plus de prix à la lumière divine qui y pénètre.

M. B. Nordenberg a peint une scène familière, *l'Invalide suédois* racontant les hauts faits de sa vie militaire; mais ce sujet n'étant pas relevé par un sentiment religieux comme *le Prêche* de M. Hockert, il eût été à propos, pour fixer l'attention du spectateur, que les détails en fussent étudiés avec plus de finesse. Dans *l'Invalide*, les têtes, les mains et les accessoires ne sont pas rendus avec ce degré

de perfection que l'on est en droit d'exiger dans un tableau de genre.

Mademoiselle E. Lundgren, née à Stockholm, mais habitant Rome, à ce qu'il paraît, a composé un joli tableau, *la Déclaration d'amour* entre deux paysans. On regrette seulement que son coloris n'ait pas plus d'éclat.

La plupart des peintres de nos jours qui ont des prétentions à passer pour coloristes se croient obligés de *bousiller* leurs tableaux, et c'est un défaut dans lequel est tombé M. C. F. Kiorboe, auteur des *Chiens de Tartarie* et d'une *Course de trotteurs* sur un lac de la Suède. Toutefois ces compositions sont curieuses et ne sont pas traitées sans talent.

Considérés comme peinture des mœurs du Nord, les *Paysans dalécarliens* se rendant en traîneau à la messe de Noël offrent de l'intérêt; et la double lumière de la lune et des torches allumées que portent ces voyageurs nocturnes, donne un effet très-piquant à ce tableau de M. E. Bergh.

Deux jolis petits tableaux bien composés, mais malheureusement un peu froids de couleur, témoignent du talent de M. C. Wahlbom, Suédois habitant Rome. Dans l'une de ces compositions est Gustave-Adolphe, près d'être fait prisonnier à Stum, en 1629 ; dans l'autre est le même prince à Lutzen, mais dont le corps inanimé est retrouvé le lendemain de la bataille donnée en ce lieu. Cette dernière scène est heureusement composée et pleine de naturel ; mais, je le redis, une exécution plus vive, plus soudaine , aurait fait de ce petit tableau un ouvrage complet.

Parmi les tableaux de genre et les paysages peu nombreux dans la galerie suédoise, on distingue *l'Arrivée à Stockholm de la princesse de Suède et de Norwége entourée de ses parents*. C'est une charmante marine ornée de petites figures traitées avec beaucoup de délicatesse et d'un très-bon coloris par M. Berger.

Un peu de confusion entre les peintures danoises et celles de la Norwége dans l'une des premières travées de l'Exposition universelle nousa entraîné, dans les premiers examens que nous avons publiés, à signaler prématurément les intéressantes compositions de M. Adolphe Tidemand. Nous ne reviendrons pas sur les détails des quatre compositions de ce peintre distingué de la Norwége, et nous nous bornerons à les signaler de nouveau à l'attention publique. Ces quatre tableaux représentent *les Funérailles dans les campagnes de la Norwége*, une *École de jeunes gens*, un *Prêche à des paysans*, et *un Père bénissant ses enfants au moment de leur départ*. Dans ces ouvrages comme dans celui des *Lapons* de M. Hockert, c'est la poésie du Nord qui en fait le charme. Le soleil est voilé, la campagne et les habitations sont tristes ; les vêtements rigides et épais cachent les formes humaines et alourdissent tous les mouvements du corps ; l'âme seule, grâce à sa nature subtile, se fait jour à travers tous ces obstacles matériels : aussi les poëtes ainsi que les artistes du Nord s'attachent-ils plus à peindre les sentiments que les formes.

La Promenade est une petite peinture comique, spirituelle, composée par M. H. Helland. Dans un jardin public sont dispersés des hommes, des femmes, de vieux époux et des jeunes gens qui circulent vers les plans éloignés du tableau, tandis que le devant de la scène est occupé par un jeune homme et une demoiselle achevant, selon toute apparence, de se faire un aveu de leur amour. La joie intérieure et très-vive qu'ils ressentent est toutefois tempérée par la curiosité indiscrète des promeneurs que cette scène intime fait jaser de mille manières. Cette petite bluette est gracieuse, mais elle aurait plus de mérite encore, si, peinte avec plus de finesse, son coloris avait plus d'éclat. Ce que je désapprouve tout à fait dans ce tableau comme dans toutes les compositions de genre,

ce sont les prétentions archéologiques des peintres de scènes familières qui vont chercher leurs sujets et leurs costumes à un siècle en arrière. C'est du reste un travers dont quelques artistes français de nos jours ont donné le mauvais exemple et qui s'est propagé, à ce qu'il paraît, jusqu'en Norwége. Il faut, même en chanson, a-t-on dit, du bon sens et de l'art ; à plus forte raison doit-on en mettre dans des compositions plus étendues et plus régulières.

L'action et les passions, voilà les principaux ressorts de la scène tragique pour laquelle les mœurs et les costumes sont des accessoires dont il ne faut même user qu'avec discrétion. Dans la comédie, au contraire, ce sont les mœurs, les usages et jusqu'aux costumes que l'on doit traduire d'abord sur la scène, tandis que l'intrigue et le développement des passions ne servent qu'à faire ressortir les caractères bons ou ridicules. Or, ceci n'est pas nouveau, et si l'on remonte dans le passé, on verra que tous les bons poëtes comiques, ainsi que les plus habiles peintres de scènes familières, ont reproduit sur le théâtre ou sur leurs tableaux les hommes ainsi que les mœurs, et jusqu'aux costumes de leurs temps. Aussi leurs ouvrages ont-ils cet accent de vérité que l'observation immédiate de la nature peut seule donner, tandis que les recherches archéologiques sur ce qui était de mode il y a un ou deux siècles, ne font produire que des ouvrages noués, tendus, ou d'insignifiants pastiches.

Le mode de l'art dans lequel les Norwégiens semblent s'exercer le plus volontiers est le paysage. En effet, les vues de différentes contrées sont en assez grand nombre à l'Exposition universelle, et généralement elles portent un caractère original. Les personnes curieuses de connaître les sites des pays septentrionaux pourront se satisfaire en portant leur attention sur la *Vue prise dans les environs de Christiania,* par M. M. Müller ; les *Hautes*

montagnes de la province de Berghen, par M. H. F. Gude ; une *Forêt de sapins*, par M. J. Frich ; l'*Orage*, de M. J. F. Eckersberg.

CHAPITRE XXII. — SUISSE.

MM. Calame, Diday, A. de Meuron, E. Girardet, Van Muyden W. Moritz, Grosclaude et Lugardon.

Quand on a parcouru la Suisse et les Pyrénées, lieux qui font toujours naître dans l'imagination de ceux qui les visitent des idées si nouvelles et pleines parfois de tant de grandeur, on s'étonne que les productions intellectuelles des habitants de ces contrées soient en général d'un style au moins très-tempéré quand il n'est pas humble. Aucun peintre français distingué n'a reçu le jour, que je sache, dans nos montagnes depuis Perpignan jusqu'à Bayonne, et bien que la Suisse ait donné naissance à des hommes d'un véritable talent, il n'y a cependant aucun écrivain ou artiste de ce pays qui se fasse remarquer par l'impétuosité de ses idées et de son style.

Le peintre le plus fort qu'ait produit jusqu'à présent la Suisse est sans contredit Léopold Robert, dont l'originalité native n'a rien perdu de sa franchise, bien que cet artiste ait étudié à Paris sous L. David, et perfectionné son talent dans cette Italie qu'il a si bien peinte. Mais, chose digne de remarque, on ne retrouve dans ses ouvrages d'autres traces des beautés de son pays natal qu'un certain calme, un silence solennel et religieux, qui font tant d'impression au milieu des montagnes. Aussi Léopold Robert est-il, parmi les peintres, une espèce de Théocrite dont le style riche, pur, élevé et plein d'élégance, est cependant toujours tempéré. Dans ses sujets les plus terribles, sa *Jeune femme avec son enfant*, pleu-

rant sur sa maison ruinée par un tremblement de terre, le peintre de la Chaux-de-Fonds a conservé un calme, une grâce noble et pure, caractère distinctif de son talent.

Cette disposition de l'âme chez l'artiste était-elle produite par l'habitude de vivre dès l'enfance au milieu de pays agrestes où la vie pastorale tient une si grande place, et doit-on ajouter à l'effet de ces habitudes journalières celui d'un culte religieux presque complétement intérieur et qui semble interdire toute expression expansive? Que d'autres cherchent à éclaircir ces mystères; pour nous, il nous suffit de constater cette disposition à la modération chez les artistes de la Suisse. Leurs travaux vont nous en donner de nouvelles preuves.

La supériorité du paysage sur les autres modes de peinture suffirait ponr justifier ce que nous venons d'avancer; il est indubitable que *le Lac des quatre cantons*, peint par M. Calame, est l'ouvrage capital qui nous est venu de la Suisse. C'est en effet un fort beau tableau qui donne une idée grande et exacte de ce site imposant. Ces hautes montagnes, dont les pentes abruptes, en plongeant dans les eaux, laissent apprécier la profondeur du lac par le prolongement de leurs lignes, font éprouver de ces émotions qui pétrifient momentanément l'âme. Toutefois le peintre a modifié ce que cette impression a de trop terrible en donnant au ciel, aux eaux, ainsi qu'à la cime des montagnes, cette pureté atmosphérique qui fait croire que l'intensité de la vue, de l'ouïe et de l'odorat est centuplée. Mais malgré la splendeur de ces beautés naturelles, je l'avouerai, la vue des hautes montagnes épuise mes sens et fatigue mon âme. Moi aussi, et avec l'ardeur de la jeunesse, j'ai parcouru bien des montagnes; mais malgré mon insatiable curiosité de voir la cime que cachait toujours celle que je m'efforçais de gravir, je n'ai jamais pu me faire à ce ciel de plomb, à ce silence de mort, au milieu desquels on se trouve lorsqu'on a atteint la région où il n'y a plus assez de lichen pour conserver la vie aux

insectes. Et puis le mugissement continuel des torrents, la transposition des orages qui grondent sous vos pieds au lieu d'éclater au-dessus de la tête, tout cela se condense dans l'imagination du voyageur en une poésie toute divine, il est vrai, mais qui par cela même ne peut être exprimée par la voix du poëte et encore moins par le pinceau de l'artiste.

M. Diday est encore un paysagiste très-habile, et qui, né à Genève, s'est toujours appliqué à peindre les plus beaux sites de la Suisse. On voit de lui à l'Exposition universelle trois tableaux remarquables : *un Site dans l'Oberland*, *le Chêne et le Roseau*, bel effet d'orage, et *le Glacier de Rosenlaui*, l'un des sites les plus piquants de l'Oberland, que M. Diday a fort bien rendu. Le *Glacier de Rosenlaui*, du point d'où on l'aperçoit au moins, en se dirigeant vers le Reichenbach pour descendre dans l'Oberhasly, a un aspect très-pittoresque qui ne fatigue pas les yeux et l'âme comme ces affreuses mers de glaces où il n'y a plus trace de végétation et de vie. Là, à Rosenlaui, l'imagination est rassurée par cette majestueuse forêt de sapins, espèce de cadre au delà duquel on aperçoit quelques crêtes éclatantes de blancheur du glacier seulement ; aussi ce point lumineux produit-il d'autant plus d'effet que, très-restreint relativement à l'abondante végétation alpestre qui l'entoure, il donne de l'unité et de la grandeur à ce site que M. Calame a reproduit dans toute sa vérité et avec talent.

Nous ne quitterons pas les montagnes sans mentionner une *Halte de chasseurs de chamois dans les Alpes*, par M. A. de Meuron. Ceux qui ne sont pas encore montés jusqu'aux régions où, comme je le disais, on voit et on entend distinctement à trois et quatre lieues de distance, reprocheront sans doute à M. Meuron quelque sécheresse dans son tableau ; mais il sera justifié par les voyageurs qui ont passé quelques journées sur les hautes montagnes, où l'air est déjà si raréfié. Les figures des chasseurs de chamois ont d'ailleurs des attitudes et des physiono-

mies pleines de vérité et très-spirituellement pittoresques.

Plusieurs autres paysagistes ont peint des sites de leur pays, et non sans talent. On voit encore *le Lac des Quatre cantons*, que M. J. Ulrich a saisi sous deux points de vue différents ; *les Alpes*, du côté d'Unterwalden, par M. J. Zelger; *les Environs de Salerne*, par M. E. Duval ; *l'Automne*, de M. G. Castan ; *le Rhin*, par M. J. Butler ; *le Lac de Constance*, par M. J. Bryner, et plusieurs vues prises en France, par M. A. Baudit, élève de M. Calame.

Après le paysage, la peinture de genre est le mode que les artistes suisses cultivent avec le plus de succès. Parmi ceux qui s'y distinguent, il faut donner une place à part à M. Édouard Girardet et à M. Van Muyden. Mais bien que le premier soit né à Neuchâtel et l'autre à Lausanne, M. Girardet, élève de son père, a étudié en France, et M. Muyden, qui vit à Rome, est élève de M. Kaulbach ; car enfin, dans ce mélange des talents de tant de nations, il faut tâcher de rendre à César ce qui est à César.

Depuis plusieurs années M. E. Girardet a exposé en France, et son talent fin et délicat nous est bien connu. *Une Foire dans l'Oberland bernois*, qui figure à l'Exposition universelle, n'est pas inférieure à ses précédents ouvrages ; et à part un peu de sécheresse de pinceau, et le ton trop également jaunâtre qui règne dans cette composition, on peut en louer l'ordonnance générale et les détails vrais et spirituels qui y abondent. Dans cette scène familière on ne trouvera pas cette profondeur d'expression ni cette étude scrupuleuse de la nature qui distinguent les ouvrages des premiers peintres de genre de la Grande-Bretagne ; mais on peut comparer et mettre sur la même ligne les compositions du peintre milanais M. Induno et celles de M. E. Girardet.

Quant à M. Van Muyden, c'est un peintre spirituel, très-habile, et qui tout en traitant des sujets assez humbles, les dessine et les peint dans une manière très-large. Sa *Mère et son enfant* est un joli ouvrage, mais le *Réfec-*

toire des capucins d'Albano, près de Rome, est une petite scène parfaite en tout point. Cette salle à manger où il n'y a que les quatre murs et un crucifix pour ornements ; cette file de capucins dont les expressions sont si variées en mangeant, et le lecteur chargé de la nourriture de l'âme, tandis qu'on prend soin du corps ; toute cette scène, évidemment copiée d'après nature, fait une vive impression. Cependant sa gravité est tempérée par une autre scène d'un comique bien innocent. Ce sont des pies et des chats privés qui, malgré la frugalité du repas des moines, trouvent cependant encore à en attraper quelques bribes. Les pies vivent à la grâce de Dieu, mais les chats ont des talents ; ils s'assoient, lèvent et agitent leurs pattes de devant pour solliciter la générosité des capucins qui, à ce qu'il paraît, ne savent pas résister à ces requêtes, car ces pauvres animaux ne sont pas plus maigres que ceux qui les nourrissent.

La *Déclaration d'amour* entre un paysan et une paysanne, de M. W. Moritz, élève de M. L. Cogniet, est bien composée ; mais il faut un coloris vrai, vif et brillant à un tableau de ce genre, et celui de M. Moritz est fade et tout d'un ton.

M. L. Grosclaude père, bien que né en Suisse, a étudié son art à Paris, sous la direction de Regnault, et n'a guère cessé de l'exercer dans notre ville. Le plus grand nombre même des quatorze toiles qu'il a envoyées à l'Exposition universelle ont figuré aux Expositions précédentes, et nous avons eu l'occasion d'en parler alors. Qu'il nous suffise donc de dire aujourd'hui que si cet artiste a parfois un coloris vrai et brillant, le choix des sujets qu'il traite aurait besoin d'être relevé par une exécution plus pure et plus délicate ; et qu'aujourd'hui où les scènes familières sont traitées avec tant de talent et de supériorité en Angleterre, en Belgique, en France et même par les Suisses, comme *les Capucins* de M. Muyden en fournissent la preuve, il faut se tenir à la hauteur de son temps.

Nous ne pouvons mentionner qu'un seul tableau dans le mode grave et élevé, c'est *le Christ en croix*, de M. Lugardon, de Genève, élève de Gros et de M. Ingres. L'ouvrage se sent des principes sévères que l'auteur a reçus, et ce Christ fait honneur à celui qui l'a peint. Mais je renouvellerai à M. Lugardon, les observations que je lui ai faites toutes les fois qu'il a envoyé des ouvrages à nos Expositions ; à force de vouloir se montrer sage et correct, il faut prendre garde de tomber dans la froideur ; et sans conseiller à cet artiste de tortiller les membres du Christ, comme cela est arrivé à Rubens dans sa fameuse *Descente de Croix*, il y a un milieu à prendre dont les grands maîtres de l'Italie pourraient lui fournir des modèles.

Les deux artistes suisses dont le talent formé dans ce pays porte vraiment le goût du terroir, sont donc M. Diday et son habile élève, M. Calame, tous deux paysagistes.

CHAPITRE XXIII. — TOSCANE.

Il y a des moments de somnolence dans la vie des nations comme dans celle des individus, et depuis la mort du peintre Benvenuti et de l'habile statuaire Bartolini, l'essor des artistes de la Toscane semble être arrêté par une de ces bonasses qui retiennent si souvent les voyageurs sur l'océan de la vie. Six ou sept articles de peinture composent tout le catalogue des ouvrages envoyés à Paris par les artistes nés à Florence, à Lucques et à Livourne, et pour parler sincèrement, aucun d'eux ne peut supporter la comparaison avec les productions des peintres anglais, belges, allemands, espagnols, milanais et vénitiens dont nous avons déjà exminé les ouvrages. La vue même de quel-

productions envoyées de la Toscane donnerait à penser que la tradition du grand art des Léonard de Vinci, des Michel-Ange et des Andrea del Sarto y est complétement perdue. Sans entrer dans aucun détail sur les huit tableaux toscans, nous nous bornerons donc à constater l'état d'affaiblissement passager, nous l'espérons, où l'art de la peinture se trouve en ce moment dans cette partie de l'Italie.

CHAPITRE XXIV. — ÉTATS ROMAINS.

M. Podesti.

Soit que le tableau de M. F. Podesti, *le Siége d'Ancône sous Frédéric Barberousse, en* 1160, ajoute le livret, n'ait pas été mis en place dès les premiers jours de l'Exposition, ou qu'il ait échappé à nos investigations parmi les ouvrages venus des États romains, toujours est-il que nous croyons devoir réparer cette omission involontaire en faveur d'un ouvrage de mérite. Nous regrettons que M. Podesti n'ait pas ajouté une explication de son sujet, car il y a erreur de date selon toute apparence, ce qui jette de l'obscurité sur la scène qu'il a représentée. Les historiens fixent la prise d'Ancône en 1166, et ce serait, selon eux, en 1160 qu'aurait eu lieu celle de Crema, dans les États vénitiens, par le même empereur Barberousse. Quoi qu'il en soit de cette transposition de dates, et comme rien ne se ressemble plus pour nous que deux siéges de villes qui ont eu lieu il y a six siècles, nous ne parlerons que du mérite de l'ouvrage du peintre romain.

Sans que M. Podesti s'en doute peut-être, son œuvre se rattache à l'école du peintre français Louis David, et même à la première manière de cet artiste lorsqu'il achevait ses *Horaces* en Italie. En effet, dans *le Siége d'Ancône*,

on retrouve quelque chose de ce dessin trop tendu, de ce coloris un peu factice dont l'auteur des *Sabines* et du *Couronnement* s'est corrigé plus tard. Quoi qu'il en soit, il y a de l'énergie et de la vérité dans l'ensemble ainsi que dans les détails de la composition du peintre romain, et cet ouvrage, dont le premier aspect n'est pas séduisant, gagne à être observé attentivement. Les mouvements et les expressions sont vrais et fortement exprimés, et le dessin est généralement ferme et assez pur. Il est à regretter que ce tableau ait été placé trop haut; cet inconvénient lui a été d'autant plus nuisible que l'artiste a malheureusement donné à ses figures une grandeur bâtarde qui laisse l'œil du spectateur dans une indécision qu'il faut toujours éviter.

CHAPITRE XXV. — FRANCE.

MM. Ingres, Forestier, Heim, Abel de Pujol, Amaury-Duval, Flandrin et Lehmann. — **Ecole de David.** — **Ecole de M. Ingres.** — MM. E. Delacroix, Diaz, Ingres, V. Schnetz, feu Léopold Robert, P. Delaroche, A. Scheffer.—*Du dessin et du coloris.*—**Batailles** : MM. Horace Vernet, Philippoteau, Baume, Pils, Raffet, Bellangé et E. Lami. — **Ecole de Rome** : MM. Bézard, Signol, Hébert, Barrias, Cabanel, Léon Bénouville, Le Nepveu et Bourguereau. — **Artistes libres** : MM. Jalabert, Lazerges, Landelle, Timbal, Rodolphe Lehmann, Gigoux, Bonnegrâce, Chassériau, Couture et Charles Muller. — **Moyen Âge** : MM. Amaury-Duval, Signol, Maréchal père, Mottez.—**Renaissance** : MM. A. Roger, Brémond, feu Orsel, Périn, H. Flandrin et Picot.—**Néo-grecs** : MM. Gérome, Hamon, Picou, Jobbé, Duval, H. Delaborde. — **Néo-catholiques et rêveurs** : MM. Chenavard, Gérome, Glaize, Jamnont, Laemelein, Janet-Lange, Ivon, G. Rouget, Cogniet, Caminade, Gendron et feu Vinchon.*Imitation de Watteau.* — **De la peinture élevée et du genre.**—*Genre anecdotique* : MM. Robert Fleury, Jacquand, P. C. Comte, P. C. Roux, H. Scheffer, Labouchère, Decamps, Meissonnier, Antigna, Poussin, Hillemacher, Penguilly, Trayer, Roehn fils, J. Breton, L. Loire, Guillemin, P. A. Jeanron, Bida, Horsin-Déon,

Tassaert. — Portraits : MM. Ingres, H. Flandrin, H. Lehmann, H. Vernet, Cogniet, L. Bénouville, Cabanel, Bouguereau, Larivière, H. Scheffer, Amaury-Duval, E. Dubufe, Wintherhalter, Landelle, Roller, Court, Pérignon, Tissier, Ricardet Rodakowski. — Paysage : MM. P. Flandrin, Aligny, Desgoffes, de Curzon, J. A. Bénouville, Lecointe, Cabat, Corot, Léon Fleury, Français, T. Rousseau, P. Huet, Gaspard, Lacroix, E. Flandrin, Lanoue, Justin Ouvrié, Lambinet, Belly, Busson, Desjobert, A. Viollet le Duc, Thierée, Flers, Bellel, Brascassat, Troyon, Gudin, Ziem et mademoiselle Rosa Bonheur, Dauzats, Saint-Jean et R. Rousseau. — Peinture. — ***Conclusion.***

La partie la plus difficile de notre tâche, l'examen critique des ouvrages des peintres étrangers envoyés à l'Exposition universelle, non-seulement de tous les points de l'Europe, mais du reste du monde où l'art est cultivé, ce grand travail est terminé. C'était un devoir de nous occuper d'abord des travaux étrangers à notre pays qui ont été présentés à ce grand concours universel, et nous n'avons négligé aucune des précautions indispensables pour assigner à chaque nation son importance relative. Toujours attentif à faire ressortir le vrai mérite, lorsque les envois de tableaux nous ont paru trop incomplets pour donner une idée juste des travaux d'une école importante, celle d'Allemagne entre autres, nous avons été rechercher jusque dans les gravures dont nous n'avions pas les originaux devant les yeux, le complément des connaissances qui nous manquaient.

Chez les nations voisines de la nôtre, nous avons signalé les éléments de trois écoles ; dans la Grande-Bretagne, où l'art, tout à fait *sui generis*, ne ressemble à rien de ce qui se fait partout ailleurs : en Allemagne, dont le goût et les doctrines se sont renouvelés vers 1810 à l'aide d'un archaïsme qui avait les œuvres des artistes du moyen âge pour objet ; et enfin en Belgique, où les anciens procédés de l'art flamand ont été assez fidèlement conservés, quoique aujourd'hui les peintres belges se ressentent des goûts et même des modes qui se succèdent en France.

Quant aux écoles pittoresques des autres nations, dont

quelques-unes dérivent évidemment de l'école française, tandis que d'autres semblent être tombées dans un état complet de faiblesse sénile, nous avons fait en sorte, tout en évitant de blesser les susceptibilités particulières, de ne jamais nous écarter de l'exacte vérité dans l'ensemble de nos appréciations.

Maintenant c'est l'école française qui se présente devant nous ; et si en parlant des autres nations nous avons eu souvent à regretter le nombre trop restreint de leurs envois, nous dirons en toute franchise qu'un peu plus de sobriété et de prudence dans les envois des peintres de notre pays leur aurait fait produire plus d'effet, et aurait surtout jeté plus de jour sur la question que soulève l'Exposition universelle, à savoir quelle est celle des nations où il existe réellement une école qui l'emporte sur les autres.

C'est, à mon sens, un faux calcul qu'ont fait ceux de nos peintres les plus célèbres, en rassemblant là une trop grande quantité de leurs ouvrages. Leurs amis auraient dû les aider, les forcer même à faire un choix. Le public, ainsi qu'eux, y aurait gagné, et cette précaution de bon goût aurait évité au jury, ainsi qu'aux critiques, la tâche toujours pénible de signaler dans des termes fâcheux ou de passer sous silence, les ouvrages inférieurs d'hommes de talent.

D'autres artistes non moins célèbres ont cru devoir, au contraire, ne pas exposer. Nous ne tiendrons pas compte de cette abstention. Les ouvrages de ces peintres sont trop connus et ils marquent trop dans l'histoire de notre école depuis trente ans pour que nous restions muet à leur égard. Les hommes de talent ne s'appartiennent plus : ils sont au pays, et nous les réclamons.

Par son universalité même, l'Exposition de cette année est exceptionnelle ; aussi, dans l'examen que nous allons entreprendre des travaux de l'école française depuis quarante ans, serons-nous obligé d'adopter une marche différente de celle que nous avons suivie jusqu'à présent. Dans

une certaine proportion, les individus vont disparaître, et ce sont les différents modes de l'art et la manière plus ou moins heureuse avec laquelle ils auront été traités depuis quarante ans, qui deviendront l'objet principal des examens dans lesquels nous allons entrer.

Cette critique marchant d'année en année depuis 1806 jusqu'à nos jours, car la date d'exposition de certains tableaux remonte jusqu'à cette époque, cette critique, disons-nous, serait étouffée sous les noms propres, si nous citions tous ceux qui à la rigueur méritent de l'être. Nous nous proposons donc de faire figurer dans le rôle de cette innombrable armée d'artistes, d'abord ceux qui dans le genre qu'ils cultivent tiennent le premier rang, et de n'ajouter qu'avec discrétion ceux qui marchent à la suite de ces chefs de file.

Dans le cours de nos Expositions annuelles et privées, il nous est peut-être permis d'user parfois de quelque indulgence; cette année, en face d'une *Exposition universelle*, où, sans cesser d'être juste, nous avons cependant apprécié les ouvrages des concurrents étrangers avec une certaine sévérité, nous ne serions pas excusable, si nous n'apportions pas la même disposition en jugeant nos compatriotes.

Indépendamment de son concours avec les écoles des peintres étrangers à l'Exposition universelle, celle de France présente cela de particulier que l'on y voit une suite d'ouvrages de nos artistes vivants qui datent de 1810 jusqu'à ceux qui ont été terminés il y a quelques mois. On peut donc y suivre sans efforts la marche de la peinture en France pendant les quarante-cinq années qui viennent de s'écouler. L'un des plus anciens de ces ouvrages porte la date de 1810; c'est un délicieux portrait de M. Ingres qui ne fut toutefois exposé à Paris que quelques années plus tard, vers 1825. De là jusqu'aux productions des artistes qui depuis se sont lancés dans la carrière, tels que MM. Couture et C. Muller, comme aspi-

rant à traiter la peinture sérieuse, et M. Meissonnier, qui cultive si habilement le genre, il y a eu des milliers de tableaux exposés ou peints sur les murs des édifices, où l'on peut étudier les nombreuses vicissitudes que le goût et la pratique ont subies dans l'art de la peinture en France.

Prenant donc chaque mode à partir de celui auquel l'opinion publique attache avec raison le plus d'importance, pour arriver aux ouvrages d'un style tempéré et plus humble, nous ferons de ce dernier examen, et en nous appuyant sur les tableaux les plus distingués qui ont paru depuis 1819, une histoire vivante des travaux de notre École, et des fréquentes révolutions que le goût a éprouvées en France. Entrons donc franchement en matière, car l'Exposition universelle est près de sa fin, et le temps presse.

Jusqu'à la seizième année du siècle qui court, les principes de l'école de David étaient non-seulement universellement admis en France, mais ils étaient encore adoptés et suivis dans presque toute l'Europe, la Grande-Bretagne exceptée. En parlant des Allemands, nous avons signalé la première atteinte portée, vers 1814, à cette école par les efforts de M. Owerbeck et de ses élèves, lorsqu'à la répulsion des artistes de toute l'Allemagne pour l'école française, se joignit une haine nationale qui amena les événements de 1814 et de 1815. Quoique cette première attaque n'ait pas pu atteindre jusqu'aux fondements de l'édifice que L. David et son école avaient rendus solides par trente ans de succès, cependant la foi dans les principes de ce maître fut tant soit peu ébranlée, et quelques hommes sincères cherchèrent à profiter de ce qu'il pouvait y avoir de bon dans les réformes proposées par les Allemands.

La nouvelle école allemande, archaïque comme celle de France, ne voulait pas un renversement complet de l'art tel qu'il était établi ; il s'agissait seulement, selon

les jeunes réformateurs d'outre-Rhin, non pas de changer les principes du matériel de l'art, mais de donner à l'art un but différent, plus d'accord avec nos mœurs et nos croyances, et surtout plus élevé. En un mot, leur intention était de consacrer spécialement l'art à la propagation et à la gloire du christianisme.

Cette idée, belle et grande lorsqu'on l'envisage du point de vue moral, avait cependant le grave inconvénient, comme nous l'avons déjà dit, de donner à l'art un caractère hiératique, par conséquent d'en fixer impérieusement les limites. Le défaut originel du nouveau système allemand l'a rendu en effet impropre à se conformer à la variété des imaginations, et après quelques essais tentés par les chefs de l'école allemande pour maintenir l'art de la peinture dans les régions les plus élevées, le moment n'a pas tardé d'arriver où il a fallu détendre l'arc près de se rompre. Or c'est ce qui explique l'excessive différence de style qui règne à l'Exposition entre les ouvrages de MM. Cornélius et Kaulbak et les productions de feu Begas et de ceux qui ont suivi son exemple.

Il se manifesta à chaque génération un besoin impérieux de faire autre chose ou plutôt de faire autrement la même chose qu'on ne la faisait précédemment. L'école de David avait été florissante pendant plus de trente ans, et cette persistance du même principe dans l'art avait exaspéré les nouveaux venus qui, à tort ou à raison, voulaient paraître à leur tour et donner à la peinture un aspect nouveau. Girodet, Gérard, M. Ingres et leur maître, ainsi que M. Hersent, soutinrent vigoureusement les intérêts de la grande école sérieuse jusqu'en 1816, époque où David fut exilé de France. Deux ou trois ans auparavant, la nouvelle école allemande, nous l'avons déjà dit, avait jeté quelques doutes sur la solidité des principes de l'école française ; mais à partir de 1819 le tableau de *la Méduse* de Géricault fut le signal contre elle d'une levée de

boucliers dont la violence fut telle, que les esprits superficiels et les insatiables amateurs de nouveauté purent croire un instant que jusqu'à cette époque les artistes les plus habiles et les plus célèbres marchaient dans une fausse voie, et qu'il était temps enfin d'en tenter une autre indiquée par les novateurs comme la seule bonne, ce qui arrive régulièrement dans les révolutions de toute espèce.

Deux toiles d'un jeune homme de talent, dont nous aurons bientôt l'occasion d'apprécier l'ensemble des ouvrages, apparurent aux Salons de 1822 et 1824, *le Dante et Virgile conduits par Phlégias* et *le Massacre de Chio*, de M. E. Delacroix. Je n'aurai pas l'injustice d'accuser ce peintre, fort jeune alors, d'avoir cherché, de parti pris et résolu alors, à changer complétement les principes sur lesquels l'art de la peinture repose depuis Léonard de Vinci et même depuis l'antiquité ; mais ce qu'il faut tenir pour certain et ce qui est un fait acquis à l'histoire, est la révolution subite, instantanée que produisirent ces deux ouvrages dans les idées des hommes jeunes encore qui entraient dans la carrière de l'art. A la peinture du *beau*, qui jusque-là avait été le but qu'on se proposait d'atteindre, fut substituée la vérité sans choix dont on chercha à relever l'insignifiance par le contraste piquant de la *laideur*. On négligea l'étude scrupuleuse du dessin, qui implique celle des mouvements et des formes des êtres vivants, pour ne tracer d'imagination que des lignes, produit de la fantaisie. Enfin les qualités fondamentales qu'ont eues ou qu'ont cherché à posséder tous les hommes éminents dans l'art de la peinture, on prétendit les remplacer par le coloris. La couleur, qui, en physique comme en peinture, n'est qu'un des derniers attributs de la forme, fut regardée et signalée comme le plus important par la nouvelle école ; c'est-à-dire qu'au lieu de placer la pyramide sur sa large base, on s'efforça de la maintenir en équilibre sur la pointe. Telle est en peu

de mots l'histoire de ce que l'on a appelé l'école de peinture romantique. Et cela est si vrai, que quelques peintres de mérite, jeunes alors, frappés bientôt de ce renversement de tout principe, ne tardèrent pas à renoncer à ces nouveautés trompeuses pour rentrer volontairement dans le cercle d'idées dont ils étaient imprudemment sortis.

Les hommes qui conservèrent leur sang-froid au milieu de cette débauche d'imagination, furent singulièrement frappés de l'attitude ferme de quelques artistes restés fidèles aux doctrines enseignées depuis 1780, et dont les ouvrages furent alors une réfutation éclatante des fantaisies mises en avant par l'école ultracoloriste. C'est en effet de 1822 à 1842 que MM. Ingres, Heim, Forestier, Hersent, Schnetz et Léopold Robert ont contre-balancé d'abord, et surmonté bientôt les efforts de la prétendue école coloriste.

Il faut dire, pour être juste, que cette école extravagante, en signalant avec raison la négligence extrême du coloris de la part des peintres qu'ils nomment *classiques*, a fait étudier cette partie de l'art avec plus de soin ; quoiqu'il faille ajouter cependant que cette amélioration n'a guère profité qu'aux peintres de genre qui se sont multipliés à l'infini depuis 1830, car dans les ouvrages d'un style élevé, de la main des peintres jeunes encore, le progrès n'est pas sensible.

De cette foule d'artistes dont le cri de ralliement était *la couleur !* on ne regarde aujourd'hui les ouvrages que d'un seul, M. E. Delacroix, qui a résolûment persisté à faire abstraction de la forme, par conséquent de la dispensation vraie et savante de la lumière, parfois même de la composition, pour s'en reposer sur son coloris. Mais laissons en ce moment cet artiste, sur lequel nous reviendrons, et occupons-nous de ceux qui l'ont précédé dans la carrière et dont les principes sont si opposés aux siens.

Depuis longtemps j'exerce la critique en matière d'art, et à compter de l'exposition de 1819 il n'y pas un tableau marquant, en quelque genre que ce soit, que je n'aie essayé d'apprécier; je n'entrerai donc pas en trop de détails sur les expositions si abondantes de nos peintres les plus renommés, afin d'éviter des redites oiseuses.

M. Ingres a présenté une suite d'ouvrages achevés depuis 1804 jusqu'en 1853, c'est-à-dire pendant le cours d'un demi-siècle ; aussi toutes les nuances assez sensibles de son talent et de sa manière y sont fortement imprimées, et cet extrait de la vie intellectuelle d'un artiste aussi éminent que M. Ingres, est un sujet d'étude des plus intéressants. Le sentiment de la forme est la faculté pittoresque la plus puissante chez M. Ingres, et elle éclate d'une manière tout à fait remarquable dans l'un de ses premiers ouvrages, son portrait. Avec cette toile un sculpteur modèlerait une tête comme s'il avait le modèle vivant à sa disposition; et ces formes, celles mêmes que modifie l'expression des traits du visage et du mouvement des paupières et des lèvres, sont si fortement exprimées, que l'on retrouve dans les traits de cet artiste cette volonté de fer qui ne l'a pas laissé dévier d'une ligne de la voie âpre et difficile où il s'est engagé dès son adolescence.

Un autre portrait, mais d'un tout autre genre, celui de madame D..., peint à Rome en 1807, mais qui ne fut connu à Paris qu'au Salon de 1825, n'est pas moins remarquable par la finesse avec laquelle la forme et conséquemment l'expression sont rendues. Je n'ai point connu le modèle, mais il est impossible d'imprimer avec plus de vérité et de perfection sur la toile, la jeunesse, la grâce et la beauté. Je me souviens qu'en le voyant pour la première fois au Salon, il y a trente ans, je ne pus m'empêcher, en en parlant au public, de citer ce charmant sonnet de la *Vie nouvelle*, de Dante, où il dit de Béatrice ce qu'inspire la gracieuse beauté du modèle de M. Ingres :

« On croirait que sur ces lèvres voltige un esprit d'amour qui dit à l'âme : Soupire ! »

> *E par che dalla sua labbia si mova*
> *Un spirito soave pien d'amore*
> *Che va dicendo all'anima : Sospira !*

Un troisième portrait, celui de M. Bertin aîné, peint en 1832, est en ce genre l'œuvre capitale de M. Ingres. Dans les précédents, on pourrait trouver encore un peu de dureté dans les contours et une simplification trop grande des demi-teintes. Mais dans celui de M. Bertin l'art du dessin et du modelé est complet. Et toujours, en raison de cette interprétation fine et si savante de la forme, la vie rayonne sur cette noble figure brillante tout à la fois d'intelligence et d'une ineffable bonté. Ce portrait est un chef-d'œuvre.

En revenant à l'aurore brillante du talent de M. Ingres, nous trouvons à la date de 1808 deux ouvrages d'un style tout opposé, mais traités avec une originalité et une finesse bien remarquables. L'un est sa charmante composition de sa *Vénus anadyomène*, ou sortant de la mer, et *Œdipe jeune répondant au sphinx*. Le premier de ces ouvrages, inspiré par la description d'un tableau antique, réalise tout ce que l'imagination des amateurs et les recherches des savants ont pu trouver pour donner une idée d'un tableau antique; et outre l'excellence de son mérite, ce charmant tableau a encore l'avantage d'être le seul bon ouvrage qui donne une idée de ce que la secte des penseurs née au sein de l'école de L. David se proposait de faire. Quant à l'*Œdipe*, c'est une étude pleine de vie et de puissance qui, dans un mode grave et terrible, fait un magnifique pendant à la *Vénus* dont nous venons de parler.

Il y a encore une figure de femme nue, vue de dos et éclairée par une lumière de reflet, étude charmante dessinée avec aisance et dont le coloris même est plein de

charme. Dessinées et peintes avec une correction plus classique, les deux *Odalisques* vont se grouper avec ces belles études de figures nues d'où le talent de l'artiste ressort avec tant d'éclat.

Jusqu'en 1824, M. Ingres, qui depuis 1801 était presque toujours resté en Italie, n'avait en France qu'une réputation contestée. Et c'est à cette époque, lorsque l'école romantique s'efforçait de jeter le mépris sur ce que ses prédécesseurs avaient produit, que parut *le Vœu de Louis XIII*. Je louai alors franchement cet ouvrage, et à mon grand étonnement, dont, je l'avoue, je ne suis pas encore revenu, de cette nouvelle secte d'artistes qui ne trouvaient pas d'expressions assez outrageantes pour dénigrer *les Sabines* et *le Couronnement* de David, s'éleva un concert de louanges admiratives pour le *Louis XIII* de M. Ingres.

Plusieurs années après, l'ouragan romantique sévissant toujours, les sujets empruntés à l'histoire et à la mythologie grecques étant répudiés, M. Ingres, sans tenir compte de cette aveugle proscription, fit et exposa son magnifique tableau d'*Homère déifié*, destiné à orner le plafond d'un des salons du Musée Charles X. L'admiration fut générale et sincère cette fois; aussi l'espèce d'anathème qu'avaient lancé les nouveaux sectaires contre l'antiquité était-il levé ; le peintre, aidé d'un savant, inscrivit même au-dessus de son œuvre ces paroles, en grec, il est vrai, mais dont le sens est : *Si Homère est dieu, honorez-le entre les immortels : mais s'il ne l'est pas, tenez pour certain qu'il devrait l'être.* Dans cette magnifique composition, Homère reçoit les hommages de tous les grands hommes de la Grèce, de Rome, et même des temps modernes. En effet, outre les poëtes, les historiens et les artistes des deux grandes nations civilisatrices de l'antiquité, le peintre, poursuivant son idée jusqu'aux temps modernes, a placé à la suite des grands personnages de l'antiquité ceux qui par leur génie ont illustré

les siècles qui ont précédé le nôtre. En voyant sur lebas du tableau les portraits de Corneille, de Racine, de Shakspeare et de Lope de Vega, ainsi que ceux du Poussin et de Rubens, on pourrait croire, si l'on ne connaissait pas l'inflexible droiture du caractère de M. Ingres, qu'il a fait alors une concession à l'école romantique qui l'adoptait; mais ce n'était que justice de sa part.

Au résultat, M. Ingres avait rendu son importance à la grande école d'où il sortait, et de ce moment quelques jeunes artistes de talent, que les lueurs factices du romantisme avaient séduits un instant, sentirent l'inévitable nécessité de reprendre le cours des études sérieuses.

Plusieurs tableaux de M. Ingres, d'un style sévère et majestueux, concoururent bientôt après à décider une réaction sérieuse contre les idées et les œuvres de la prétendue nouvelle école. Le *Saint Symphorien*, et plus particulièrement encore *Jésus-Christ donnant les clefs du Paradis à saint Pierre* en présence des apôtres, firent sentir aux plus incrédules combien l'art du dessin et du modelé contribue à l'expression des sentiments de l'âme. Et puis, le dirai-je à ceux qui attachent tant de prix au coloris, n'y a-t-il pas dans celui de saint Symphorien une certaine teinte propre au sujet répartie avec art sur chacun des personnages, qui ajoute à l'impression terrible que fait naître la scène ? Quant au Christ donnant les clefs, l'une des productions les plus élevées de M. Ingres, à mon gré, à part la puissance et la beauté des types des personnages, et surtout de celui du Christ, dont l'expression va à l'âme, il règne une harmonie de couleur admirable dans ce tableau, l'un des chefs-d'œuvre de l'artiste. Enfin nous arrivons à l'*Apothéose de l'Empereur Napoléon*, l'un des derniers ouvrages du maître, où il semble que, revenu aux idées chères à son adolescence, le peintre de la *Vénus anadyomène* et de l'*Œdipe* s'est rejeté dans le goût des ouvrages primitifs de l'antiquité. Tels sont, considérés dans leur ensemble, les degrés successifs par lesquels s'est

élevé M. Ingres dans ses productions du plus haut style.

Mais, comme il arrive à tous les artistes dont la nature est puissante et l'imagination inquiète, M Ingres, dans le cours de sa carrière, a satisfait parfois à des goûts passagers. Ses compositions de *Charles V entrant à Paris*, de *Roger délivrant Angélique*, de *Françoise de Rimini*, de *Don Pedro*, de *l'Arétin et Tintoret*, et le plus important de toute cette série, *Philippe V donnant l'ordre de la Toison d'or au maréchal de Berwick*; tous ces ouvrages témoignent tout à la fois de la flexibilité de son talent et du besoin qu'a éprouvé le peintre d'*Œdipe*, de *Vénus* et d'*Homère*, de faire des excursions dans le domaine de l'histoire moderne.

Mais de tous ces tableaux anecdotiques le plus remarquable est, à mon sens, *le Pape Pie VII tenant chapelle dans la Sixtine*, peint en 1821. Sans parler du charme de la composition de ce bel ouvrage, et n'en déplaise aux plus intrépides coloristes de notre temps, je ne vois pas dans l'Exposition universelle un ouvrage qui puisse passer pour être coloré d'une manière plus vraie, et dont le ton soit plus solide ; et sous ce rapport je ne craindrais pas de le comparer à ceux de l'habile M. Decamps. J'ajouterai même que l'effet général en est plus simple, et que l'ingénuité avec laquelle la couleur est posée laisse à l'œil du spectateur une tranquillité qui concourt puissamment à donner du charme à l'ensemble du tableau.

Nous avons placé les grands jalons qui indiquent la brillante carrière que M. Ingres a parcourue pendant cinquante années, et rien ne sera si facile à ceux qui ont visité l'Exposition universelle, ou qui connaissent l'ensemble des productions de ce grand artiste, que de remplir les lacunes que le temps et ce qui reste à dire nous forcent de laisser.

Il y a un homme un peu plus jeune que M. Ingres, pensionnaire de Rome en 1813, M. H. J. Forestier, dont on voit un tableau : *Jésus-Christ guérissant un possédé*. Cet

ouvrage, exécuté à Rome, ne fut exposé à Paris qu'en 1827. Quoique M. Forestier, élève de Vincent, ne soit pas sorti de la même école que M. Ingres, il règne cependant dans son ouvrage une gravité et une sévérité de style qui étaient devenues le but de tous ceux, à quelque école qu'ils appartinssent, qui avaient étudié depuis 1800 jusqu'en 1816. Les qualités saillantes du tableau de M. Forestier sont la sévérité des lignes de la composition et une manière énergique de modeler les chairs et de les peindre ; quant aux défauts, c'est un peu d'affectation dans les mouvements et les expressions des personnages. Mais, en somme, l'aspect de cette scène du Christ est des plus imposants, et la tête ainsi que le torse du possédé sont peints de main de maître. Depuis ce tableau, qui le plaça au nombre des artistes distingués, M. Forestier s'est abstenu de produire ou au moins d'exposer, et cette retraite est d'autant plus regrettable, qu'un autre tableau de sa main, *les Funérailles de Guillaume le Conquérant*, portant une date assez récente, démontre que son imagination, comme sa main, a conservé de la verdeur et de l'énergie.

Au mois d'octobre 1819, je disais, à l'occasion du *Martyre de saint Cyr et de sainte Juliette*, exposé au Salon : « M. Heim fait voir par cet ouvrage qu'il a étudié avec prédilection les grands peintres de l'Italie. Ses efforts ne seront pas vains et il trouvera parmi les artistes de justes appréciateurs de son mérite. Je crains seulement que le public ne soit pas attiré par l'aspect de son tableau... Après tout, aimer les maîtres est un si *bon défaut* qu'il faut bien se garder de tourmenter un jeune homme qui ne craint pas de braver le *qu'en-dira-t-on*. La partie inférieure du tableau où se trouve sainte Juliette attachée à un chevalet par les bourreaux est remarquablement belle, et ceux qui aiment un trait pur et ferme, des formes largement peintes, trouveront de quoi se contenter dans cet ouvrage [1]. »

[1] *Lycée français*, t. II, p. 181.

Le 1er novembre 1824, j'étais ramené devant un autre ouvrage de M. Heim. « Là, disais-je encore, est une composition très-remarquable de cet artiste. Les figures sont de grandeur naturelle ; le groupe principal se compose d'une femme, de son enfant étendus à terre et foulés aux pieds d'un cheval noir monté par un soldat qui lève sa hache contre le mari repoussant avec fureur le cheval et son cavalier. Il y a sans doute quelques défauts de détail que je n'aurai pas la patience de relever ; mais M. Heim a un sentiment fort du dessin et de la forme, il a bien mis la couleur de son sujet, et son tableau ne peut laisser le spectateur indifférent [1]. »

Il y a peu d'ouvrages sur lesquels, après trente ans, on puisse non-seulement reproduire le même éloge, mais qui en méritent un plus grand encore que celui qu'on en avait fait. C'est cependant le cas où se trouve le beau tableau du *Massacre des Juifs*, par M. F. J. Heim. Mais son envoi ne se borne pas à cet ouvrage, et trois autres tableaux d'une dimension aussi grande, et dont le style a la même élévation et la même sévérité, couvrent toute la partie supérieure de la paroi d'une des grandes salles de l'Exposition universelle. Dans un temps comme le nôtre, où l'on a perfectionné si habilement l'art de faire valoir le moindre succès, il fallait qu'il se trouvât un homme comme M. Heim, d'une modestie invraisemblable aujourd'hui, pour qu'il vécût pendant trente ans presque ignoré du public, après avoir fait un ouvrage du mérite du *Massacre des Juifs*. Mais l'étonnement redouble lorsqu'on voit de ce même maître, car c'est le titre qui lui est dû, *le Martyre de saint Cyr et de sainte Juliette*, puis celui de *Saint Hippolyte*, deux tableaux où la vigueur du dessin et du modelé est poussée à un degré si extraordinaire, où le relief des figures et l'unité de couleur résultent si heureusement de la manière savante et pittoresque dont la lumière est

[1] *Voir* le *Journal des Débats* du 19 octobre 1824.

distribuée. Comment se fait-il que dans les trente années qui viennent de s'écouler on ait prodigué à des artistes d'un talent parfois douteux, le titre fastueux de peintre *de génie*, tandis que personne n'a eu l'idée d'accorder à M. Heim une place honorable parmi les hommes d'un talent vrai et solide? Les sujets qu'il a traités, diront certaines gens, sont bien austères, et la manière dont ils sont présentés l'est plus encore. Eh bien, poursuivons l'examen des œuvres de cet habile artiste ; voyez ce tableau représentant *le Roi Charles X distribuant des récompenses aux artistes* à la fin de l'Exposition de 1824. Ici tout est riant, c'est une fête. Tous les artistes plus ou moins célèbres alors en France sont réunis dans le grand salon du Louvre autour du souverain, et l'on trouve sur cette toile curieuse plus de soixante portraits d'hommes et de femmes dont la ressemblance et l'expression caractéristique sont tracées de main de maître. Ces mêmes qualités solides que vous avez remarquées dans le *Massacre des Juifs* et dans le *Martyre de saint Hippolyte*, elles se retrouvent toutes dans la scène de Charles X, mais appropriées avec un art délicat à la nature du sujet. Dans le genre tempéré et anecdotique, cet excellent tableau, qui offre en outre une suite de portraits d'un intérêt historique, restera l'ouvrage le plus parfait de ce genre que l'on ait achevé jusqu'à nos jours.

Mais ce peintre, si grave ou si gracieux selon qu'il faut l'être dans un tableau conduit à sa perfection possible, a de plus la main ferme, légère et facile lorsqu'il faut faire un croquis ; et dans les galeries supérieures de l'Exposition, il y a un cadre renfermant seize portraits dessinés par M. Heim qui suffiraient pour justifier le nom de maître que je lui ai déjà donné.

Au Salon de 1824 j'ai eu le bonheur, en faisant ressortir les beautés du tableau du *Vœu de Louis XIII*, de vaincre des préventions défavorables qu'une bonne partie du public et des artistes mêmes, conservaient contre le talent

de M. Ingres; puis j'ai signalé d'une manière non moins précise le mérite remarquable du *Massacre des Juifs*, de M. Heim. Si la célébrité de celui-ci n'a pas eu jusqu'ici tout l'éclat désirable, je n'ai rien à me reprocher, car j'ai fait tous mes efforts pour proclamer le mérite éminent de cet artiste toutes les fois qu'il a produit ses ouvrages. Enfin l'Exposition a fait sonner l'heure tardive de la justice, et aujourd'hui il n'y a personne qui ne place M. Heim au rang de nos premiers artistes.

Les peintres dont nous venons d'apprécier les travaux, jeunes encore vers 1820, étaient alors les successeurs immédiats de David et des premiers élèves de ce maître, Girodet, Gérard et Gros, qui commençaient à vieillir. C'était à ces jeunes peintres qu'était confié le dépôt des hautes doctrines établies depuis 1775, mises en pratique par David et adoptées par ses habiles rivaux Vincent et Regnault; mais, comme nous l'avons déjà indiqué, l'influence qu'ils auraient pu exercer sur ceux qui entraient alors dans la carrière des arts fut momentanément annulée par les idées contraires imposées par la secte des romantiques. Les principes anciens et les idées nouvelles, en se heurtant avec violence, jetèrent une indécision générale dans l'esprit du plus grand nombre des artistes de cette époque, et dès ce moment leurs productions s'en ressentirent. L'ouvrage placé à l'Exposition universelle qui caractérise le mieux l'état où la haute peinture se trouvait à cette époque de trouble est le *Saint Étienne* de M. Abel de Pujol. C'est un des derniers ouvrages qui résultent directement des principes de l'école de 1775. Mais cette composition, malgré son mérite, n'a cependant plus cette hardiesse de dessin, cet éclat, cette solidité de modelé et ce caractère grandiose qui frappent si vivement dans les productions variées de MM. Ingres et Heim, et même dans le tableau de M. Forestier. Evidemment le style de l'école avait déjà baissé.

Bientôt cet affaiblissement devint plus sensible encore

lorsque le triomphe bruyant et momentané du romantisme, ayant fait jeter l'anathème sur tous les sujets tirés de l'histoire et de la mythologie antiques, fit choisir au contraire les scènes les plus ordinaires et les plus communes. Sous le prétexte de se renfermer dans les idées de son pays et de son temps, on bannit l'étude du nu dans les compositions, tandis qu'au fond c'était l'instinct de la médiocrité qui l'avertissait qu'il serait plus commode pour elle de remplacer l'étude si difficile du nu, par l'imitation telle quelle d'habits, de ferrailles et d'accessoires comme en exige la représentation des scènes familières ou romanesques.

Aussi ferons-nous observer que c'est de cette époque que date le développement extraordinaire qu'a pris en France la peinture anecdotique et celle de genre dans toutes ses ramifications. C'est là le résultat le plus clair et le seul bon de la pensée romantique, au moins pour ceux qui, tenant peu à la primitive et haute destination de la peinture, n'y cherchent que des distractions passagères.

Au milieu de ce dévergondage d'idées et de ce mépris de toutes les connaissances acquises par l'expérience, lorsque enfin l'exaltation romantique était portée à son comble, un événement inattendu, l'apparition de l'*Apothéose d'Homère*, de M. Ingres, en commandant l'admiration, rendit aussi à la raison et au bon goût une partie de leurs droits. On fut frappé de ce que le même homme qui avait traité avec tant de finesse et de simplicité un sujet contemporain, tel que *la Messe papale à la Sixtine*, fût encore supérieur à lui-même, agréable à toutes les intelligences et acceptable à toutes les imaginations, en réalisant, par la puissance et la pureté de son crayon, une scène purement imaginaire, puisée dans les souvenirs et les traditions de l'antiquité la plus reculée, et réintégrant dans l'âme d'une foule d'artistes, éblouis par de fausses nouveautés, la foi dans l'art véritable.

Indépendamment du mérite intrinsèque du tableau

d'*Homère*, cet ouvrage fut encore le signal d'un retour vers les grandes doctrines. Plusieurs artistes, qui dans l'ardeur de leur jeunesse alors, avaient cédé quelque peu au laisser aller des idées nouvelles, soutenus cependant par la droiture de leur esprit et la force déjà grande de leur talent, firent un retour sur eux-mêmes, se remirent à refaire des études sévères et à considérer l'art sous son véritable aspect. C'est ainsi que l'on vit MM. P. Delaroche et Ary Scheffer, qui avaient déjà donné des gages solides de leur talent, reprendre leurs études en sous-œuvre, s'assujettir aux exigences les plus minutieuses du dessin et du modelé, pour donner à leurs peintures, soit par la composition, soit par l'exécution, ce degré de solidité, de franchise et d'exactitude sans lesquelles les idées et les inventions les plus riches et les plus heureuses s'évanouissent en fumée.

Cette réaction fut si forte, au moins parmi les gens d'un mérite réel, car la tourbe ne s'arrangeait pas d'un retour vers les études sérieuses dont elle ne pouvait profiter, qu'un homme dont le talent exceptionnel était complétement formé, dont la réputation était déjà si largement établie par une foule d'ouvrages originaux traités avec la facilité la plus spirituelle, M. Horace Vernet, pendant sa direction de l'École française à Rome, fit plus d'une tentative pour s'élever par la pureté du dessin et du modelé à la hauteur de l'art vers lequel tous les véritables artistes s'efforçaient de remonter.

Depuis ce moment et grâce à la persévérance des professeurs de l'École des Beaux-Arts à Paris, les véritables principes de l'art n'ont pas cessé d'être enseignés et suivis, et si ces efforts n'ont pas toujours eu des résultats aussi brillants qu'on pouvait l'attendre, c'est bien moins à l'enseignement des écoles publiques qu'il faut s'en prendre qu'à ce goût toujours croissant pour la peinture de genre qui tend à mettre le sort des arts à la disposition, non des hommes qui les apprécient le mieux, mais de

ceux qui paient leurs fantaisies particulières à plus haut prix; en effet, c'est aujourd'hui l'écueil inévitable sur lequel vont se briser presque tous les talents à mesure qu'ils se forment : triste accident dont la suite de notre examen de l'École française ne déroulera que trop longuement les fâcheux effets.

Mais reprenons le cours de l'histoire de la peinture de haut style. Après l'apparition de *l'Apothéose d'Homère*, le romantisme déclina, et à la plupart des écoles particulières que cette révolution pittoresque avait disséminées, succéda celle qu'ouvrit M. Ingres, et d'où sont sortis MM. Amaury-Duval et Flandrin, tous deux fidèles aux doctrines du maître, puis M. H. Lehmann, qui s'est affranchi plus d'une fois, et non sans bonheur, des lois de son école, et enfin M. Chassériaux, qui des hauteurs où l'enseignait le peintre d'Homère s'est laissé tomber dans l'imitation faible et servile des moindres ouvrages de M. E. Delacroix.

L'école de L. David était, on le sait, essentiellement philosophique, et pour le prouver de nouveau il suffira de dire que le peintre de genre Granet et M. Ingres faisaient partie de la même couvée, de 1797 à 1802. L'école de M. Ingres, au contraire, est dogmatique; le maître enseigne et impose jusqu'à un certain point sa manière; aussi pourra-t-il arriver, après un certain nombre d'années, que plusieurs bons portraits de M. Amaury-Duval, sa *Demoiselle bleue*, par exemple, seront attribués à son maître ; de même que l'on confondra l'excellent portrait que M. Flandrin a fait de lui-même, et ses belles frises de l'église de Saint-Vincent de Paul, avec quelques productions de celui qui lui a transmis sa manière.

Ce qu'il y a eu d'excellent dans les enseignements du peintre d'Homère et du portrait de M. Bertin, c'est le sentiment élevé de l'art qui est si puissant en lui, et qu'il a si fortement infusé dans l'âme de ses élèves. Cette belle qualité suffirait pour les faire reconnaître ; et chez

M. H. Lehmann, qui la possède naturellement, elle a pris plus de fixité encore par les études sérieuses qu'il a faites d'après les conseils de son maître. Cependant c'est une chose qui s'accorde si bien avec la nature de mon esprit de voir un jeune homme se soumettre à de bons principes généraux, mais pour ne les employer d'ailleurs qu'avec le désir de marcher en toute liberté et en obéissant à son sentiment propre et à ses inspirations, que je félicite M. Lehmann de n'obéir qu'à ses instincts.

Nous avons parlé, à mesure qu'ils ont paru, des nombreux ouvrages que M. H. Lehmann a envoyés à l'Exposition universelle, et nous croyons devoir signaler de nouveau plusieurs beaux portraits de femme où l'on reconnaît distinctement l'élève de M. Ingres. Mais nous ne croyons pas pouvoir mieux faire ressortir ce qu'il y a d'habileté dans le peintre et d'originalité dans le compositeur qu'en citant l'ouvrage capital que M. H. Lehmann a achevé à l'Hôtel de ville pour la décoration des cinquante-six champs qu'il avait à remplir dans la grande salle des Fêtes. Dans cette vaste composition où l'auteur a représenté avec une abondance d'idées si remarquable l'histoire de la civilisation; contre l'usage assez fréquent, surtout en Allemagne, comme nous l'avons vu, de ne faire qu'indiquer ses idées par un trait, M. Lehmann a dessiné et peint avec une hardiesse et une fermeté peu communes une série nombreuse de sujets où il a fallu qu'il fît plier son imagination et son pinceau à tous les modes, à tous les genres, depuis les figures humaines du style le plus élevé, jusqu'à la représentation fidèle des animaux, des végétaux et des fruits.

Je ne me mêle guère ordinairement de faire le prophète; mais plus j'ai l'occasion d'étudier l'ensemble de cette composition, reproduite si fidèlement par la photographie, plus je pense qu'elle est destinée à jouir d'un long et brillant avenir.

A cette Exposition de 1824, où figuraient *le Vœu de*

Louis XIII de M. Ingres et *le Massacre des Juifs* de M. Heim, faisant si bien ressortir les qualités solides de l'École classique française, parut aussi *le Massacre de Chio* par M. Eugène Delacroix, l'inventeur, on peut le dire, et le plus habile soutien du romantisme. Deux ans auparavant, ce peintre jeune alors avait recueilli les suffrages des artistes et d'une partie du public en leur présentant pour prémices de son talent *Dante et Virgile conduits par Phlégias.* Ce tableau, à vrai dire, n'est guère qu'une esquisse composée et peinte avec verve ; et ces qualités assez rares firent fermer les yeux aux connaisseurs sur les incorrections dont on supposait que le jeune artiste purgerait ses autres ouvrages. Mais il en fut tout autrement ; et quand on compare aujourd'hui à l'Exposition universelle ce premier tableau de M. Delacroix avec le dernier qu'il a fait, *la Chasse au lion,* il est évident qu'en 1822 il était, comparé à lui-même, un dessinateur, et un dessinateur puriste. Quoi qu'il en soit de ces variations dans son talent, le fait est qu'en 1824, malgré le succès assez difficile à expliquer de M. Ingres auprès des novateurs, et bien que M. Heim eût fait un fort bon tableau auquel on attacha peu d'importance, le vrai succès du Salon de 1824, le succès brillant porté jusqu'à l'engouement, fut enlevé par *le Massacre de Chio.*

De ce moment une doctrine nouvelle se répandit comme l'éclair : le *laid* fut opposé, substitué même au *beau,* et l'étude exclusive de la couleur remplaça celle de la forme. Tous les principes de l'art étant changés, l'École de David fut mise à néant et les élèves qu'elle avait produits, M. Ingres excepté toutefois, rejetés comme des profanes. Comment M. Ingres a-t-il échappé à cette proscription ? C'est ce qu'il est difficile d'expliquer, à moins d'avouer tout simplement, aujourd'hui que nous pouvons rire des peccadilles de notre jeunesse, qu'il y a eu de la part des romantiques un peu de malice hypocrite en vantant le mérite de l'élève pour ra-

baisser d'autant plus facilement la gloire du maître.

Cependant il faut être sincère, les romantiques pouvaient souvent manquer de raison et de goût; mais en général ils étaient gens habiles de conduite et spirituels. Leur chef surtout, l'auteur du *Massacre de Chio,* est un homme d'une intelligence très-remarquable ; curieux, lettré, conversant sur tous les sujets avec autant de justesse que de grâce; trouvant dans sa parole mille ressources victorieuses pour faire valoir ses opinions; admettant tour à tour le chaud et le froid, le beau et le laid comme des éléments contraires mais liés cependant par une affinité inévitable, telle que celle qui rend la lumière et l'ombre solidaires ; en sorte qu'il donne par cela même à ses idées et à sa parole une fluctuation gracieuse qui les fait recevoir avec charme par les esprits de toute portée et de toute nature.

Bien souvent, depuis que le nom de M. E. Delacroix est devenu célèbre, cet artiste a été pour moi l'occasion de réflexions graves. En lui l'homme et le peintre sont séparés par un abîme immense, et je me suis souvent demandé comment il se fait que ses idées soient si claires, si justes et si judicieuses quand il parle, tandis que tout est disproportion, confusion et étrangeté du moment qu'il peint. Sa nature est donc double, car je ne puis admettre qu'il se fasse un jeu de jouer deux rôles. En tous cas, si cette disposition n'est qu'un phénomène, elle mérite toujours d'être étudiée, et voici, sauf meilleure explication, comment je m'en rends compte. L'étude et l'exercice de la peinture sont longs et toujours pénibles, quelles que soient les dispositions naturelles dont on a été doué pour pratiquer oet art, et les hommes d'expérience n'ignorent pas que l'on ne parvient pas toujours à bien peindre une tête ou une main après six ou huit ans d'étude. Cette persévérance pour acquérir l'art de bien imiter, condition essentielle, exige donc de la part de l'artiste, outre la vivacité d'intelligence sans laquelle on ne fait

rien de bon, une tenue, une patience, une obstination même dans le caractère, pour arriver à bien peindre, qui ne s'allie qu'assez rarement avec la fluidité des idées et la richesse d'imagination. Or c'est ce qui fait qu'il y a tant d'artistes incomplets; les uns ne travaillant que de la main, les autres sacrifiant tout à l'idée. M. E. Delacroix est de ces derniers; et du moment que j'ai eu l'occasion de jouir du charme de sa conversation et que j'ai eu lu les pages spirituelles qu'il a écrites, le problème que je cherchais depuis longtemps à résoudre l'a été pour moi, car je me suis dit : Cet homme a trop d'idées et trop d'esprit pour avoir jamais la patience de devenir un bon peintre.

La théorie de M. E. Delacroix peut être bonne pour lui, parce qu'elle s'adapte à sa nature et à la disposition de ses facultés propres; mais lorsqu'elle passe dans l'imagination des autres, par cela même qu'elle est exceptionnelle, il ne peut en dériver des principes assez larges, assez féconds pour que les autres en profitent. Il est curieux de savoir dans quelles erreurs fait tomber l'admiration que quelques personnes professent pour les ouvrages de cet artiste. J'ai reçu un petit livre sur l'Exposition universelle, écrit fort spirituellement, et où les jugements portés sur les travaux des artistes sont en général judicieux [1]. Mais dans ces sortes d'ouvrages, quand ils sortent de la plume d'écrivains étrangers à la pratique des arts, il est rare qu'il ne se rencontre pas quelque passage qui trahisse leur inexpérience. C'est ainsi qu'à la page 175 de l'opuscule que je viens de signaler, on lit, à l'occasion *des coloristes et de M. Delacroix*, ce curieux paragraphe : « Il est bien vrai que M. Delacroix ne dessine pas aussi correctement que M. Flandrin ou M. Lehmann et qu'il ne remporterait même pas un accessit dans la classe

[1] *Voyage à travers l'Exposition des Beaux-Arts*, etc., par Edmond About.

de M. Ingres. Il serait placé dans les dix derniers, *avec Rubens et quelques autres immortels qui ne dessinaient pas mieux que lui* (M. Delacroix). »

Outre F. P. Rubens, les quelques autres immortels sont, je le suppose, Rembrandt, Velasquez, Murillo, Jordaens et d'autres encore peut-être. Or c'est se montrer bien peu ou bien mal initié dans les secrets de l'art que de présenter les immortels susdits comme des dessinateurs ignorants et incapables. Parmi les grands poëtes ainsi que chez les bons peintres, le don de la pensée et la tournure de l'imagination sont très-variés, il est vrai, mais les moyens d'exécution qu'ils emploient pour exprimer ce qu'ils sentent, ce qu'ils imaginent et ce qu'ils voient, s'appuient sur des principes communs. Chez ceux qui écrivent, c'est la langue ; pour ceux qui peignent, c'est l'imitation. On peut donc facilement comprendre comment deux peintres du génie le plus opposé, tels que Rubens et Raphaël ou Andrea del Sarto et Rembrandt, par exemple, tout en étant également habiles à imiter la nature telle que chacun d'eux la voit, peuvent être d'excellents dessinateurs indépendamment du choix qu'ils font des formes plus ou moins belles ou plus ou moins vulgaires ; car, et c'est là que réside l'erreur où est tombé le critique que nous venons de citer, ce n'est pas le choix des formes qui constitue le véritable dessinateur, ce choix étant le résultat du goût particulier de l'artiste ; mais ce qui le place au rang des dessinateurs, c'est l'exactitude habile, intelligente, avec laquelle il donne aux différentes parties des personnages qu'il met en action les longueurs relatives, la direction, les formes de leurs membres et de tous les signes extérieurs par lesquels se traduisent les plus délicates inflexions des sentiments de l'âme.

Je prends le jugement porté sur le talent de M. Delacroix par l'un de ses plus ardents admirateurs, le voyageur à travers l'Exposition des Beaux-Arts ; que nous apprend-il, outre la double ressemblance d'immortel et

de mauvais dessinateur qu'il établit entre Rubens et M. Delacroix? que celui-ci « est boiteux; qu'à son âge « une telle infirmité est sans remède, et qu'il ne faut pas « la lui reprocher; qu'en tirant sa jambe pour la redres- « ser on la casserait; mais qu'il faut dire : Comme il « boite bien, et que son infirmité fait de jaloux! »

Or çà, entendons-nous : que M. Delacroix se complaise dans ses imperfections pittoresques, personne n'a le droit de le trouver mauvais; mais c'est abuser de la louange à son égard que de lui faire emboîter le pas sans façon avec Rubens et Rembrandt; et notre artiste contemporain est trop spirituellement modeste pour ne pas décliner un pareil honneur.

Quant à Rubens et à Rembrandt, car je n'ai pas dit mon dernier mot sur la grosse erreur de notre malin voyageur à travers l'Exposition, où diable ce critique a-t-il découvert que ces deux grands artistes dessinaient aussi mal que M. Delacroix? Sans parler des admirables portraits où le peintre d'Anvers a su joindre à la vérité et à l'éclat du coloris une fermeté de contours et de modelé admirable, tranchons net la difficulté, et après avoir observé attentivement *la Descente de croix* en trois panneaux de la cathédrale d'Anvers, et fait la part du goût de l'artiste flamand, quel est l'homme vraiment animé du sentiment de l'art qui ne serait pas émerveillé de la vérité et de la puissance du dessin grandiose de toutes les figures qui entrent dans cette scène majestueuse? L'expression des raccourcis, cette difficulté si fâcheuse pour l'art, quand elle n'est pas surmontée savamment et avec facilité, comme elle est admirablement traitée dans cette descente de croix où le point de vue, pris de bas, fait que tous les personnages plafonnent? Dans un mode moins hardi, moins terrible, observez au Louvre, *la Vierge* entourée de jeunes anges. Est-ce là l'œuvre d'un dessinateur vulgaire ou maladroit? Enfin, si l'on descend aux plus frivoles fantaisies de ce grand artiste, quelle justesse et

quelle vivacité de mouvement ne présente pas cette fête de paysans, cette kermesse où la joie franche, mais brutale et grossière d'ouvriers ivres, se déploie avec tant de verve, mais toujours sous un aspect si vrai ! Je ne crains pas de le dire : ceux qui sans s'arrêter au choix des formes, ne considéreront que la précision avec laquelle elles sont exprimées dans cet ouvrage ; qui étudieront avec soin la science et l'art à l'aide desquels les mouvements les plus variés, les attitudes souvent du dernier grotesque sont tracés sur la toile ; ceux-là, dis-je, même sans approuver le goût de Rubens, ne pourront lui refuser la qualité de grand dessinateur.

Quant à Rembrandt, moins scrupuleux encore sur le choix des formes que le peintre d'Anvers, il lui est, je crois, supérieur par la finesse du dessin. Dans les tableaux de Rembrandt, ainsi que dans les eaux-fortes de ce grand maître, il y a une entente délicate de la perspective dans l'ensemble de ses compositions et une dispensation de la lumière sur les objets où l'art et la fantaisie même sont toujours si heureusement justifiés par la science, qu'en voyant ses gravures privées du prestige irrésistible de son coloris, on est encore invinciblement attaché par la délicatesse du trait et par le caractère si fortement écrit de chaque personnage. Quant à la science des raccourcis, dont il n'a jamais abusé, bien qu'il fût si habile à les rendre, il en a fait usage une fois, mais avec une supériorité qui lui reste acquise : c'est dans cette belle et poétique composition de trois personnages, où Abraham et Sara restent prosternés devant leur demeure, tandis que l'ange qui vient de leur apparaître revole à tire-d'aile vers les cieux. Parler de la sublime élévation de ce personnage céleste serait superflu ; aussi, sans nous écarter de la question que nous traitons aujourd'hui, ferons-nous observer seulement que cet ange volant et vu en raccourci est un chef-d'œuvre irréprochable de dessin.

Je ne puis donc accorder au voyageur à travers l'Expo-

sition universelle, que Rubens, Rembrandt et d'autres immortels ne dessinent pas mieux que M. Delacroix, puisqu'au contraire je pense et je crois avoir démontré que les deux grands peintres du commencement du dix-septième siècle étaient remarquablement habiles dans cette partie si difficile de l'art.

Au surplus, lorsque le romantisme fit invasion il y a trente ans, j'ai entendu professer à un homme fort spirituel et qui n'a pas peu contribué à la révolution passagère qui s'est opérée dans les lettres et dans les arts, les doctrines les plus étranges sur l'art du dessin. A entendre l'auteur du pamphlet intitulé *Racine et Shakspeare*, feu Stendalh, car c'est de lui qu'il s'agit, « le dessin n'aurait jamais été qu'une science qui se démontre comme une suite de propositions mathématiques, et en vertu de laquelle on ne peut commettre d'erreurs une fois qu'on l'a étudiée et bien apprise. » C'était commettre l'énorme faute de confondre l'art du dessin, qui a pour objet principal de reproduire le contour apparent des formes irrégulières, avec la science de la perspective, qui fait trouver les points de repère à l'aide desquels on obtient l'apparence des corps réguliers. Quelque erronée que soit cette opinion, elle fut cependant chaleureusement accueillie, et il arriva qu'en vertu de son infaillibilité prétendue, on condamna L. David comme enseignant mécaniquement, et au moyen de recettes, à faire des figures humaines.

Bien des gens persistent encore dans ces erreurs ; mais ce n'est pas dans l'espoir de les convertir que j'écris : *Le vase est imbibé, l'étoffe a pris son pli.* Ceux auxquels je m'adresse sont plus jeunes, et déjà l'expérience a pu les éclairer sur les préjugés bizarres de quelques-uns de leurs prédécesseurs. L'Exposition universelle, d'ailleurs, présente une assez grande variété de tableaux de haut style achevés depuis quarante années, pour qu'il soit facile d'établir une comparaison lumineuse entre les peintres exclusivement coloristes et les peintres dessinateurs, et

faire éclater la supériorité des seconds sur les premiers.

Parmi les artistes pour qui le coloris est tout à la fois le point de départ et le but de leur théorie, il n'y en a qu'un qui s'attache à rendre des sujets graves et élevés, c'est M. Eugène Delacroix. Cet artiste, qui a couvert de peintures murales des superficies immenses dans les palais et les grands édifices de Paris, a envoyé en outre trente-six tableaux, grands et petits, à l'Exposition universelle. Ne fût-ce que pour conserver quelque espace dans nos feuilles pour signaler les ouvrages de ses confrères, nous ne parlerons pas d'un certain nombre de ses toiles, négligeant surtout celles que le jury a acceptées avec une impardonnable indulgence. Considérant donc quelques-uns de ses petits tableaux, mais seulement comme de spirituelles esquisses, nous mentionnerons *la Noce juive*, *Marino Faliero*, *les Naufragés*, et surtout *le Tasse en prison*, où il y a la tête d'un fou peinte avec une délicatesse qui donne à penser que quand M. Delacroix *bousille* ses peintures, c'est en quelque sorte de parti pris et pour flatter les goûts baroques d'une certaine classe d'amateurs qui paient bien, il est vrai, mais dont les lumières ne sont rien moins que pures en matière d'art.

Je le dis sans détour, il s'en faut de beaucoup que j'aie jamais compris l'engouement de quelques artistes et d'une partie du public pour les ouvrages de M. E. Delacroix, non que j'aie jamais refusé à cet artiste des dispositions naturelles très-énergiques pour exprimer les passions et aller chercher sans hésiter, et fussent-ils même désagréables à voir, les mouvements du corps et les traits du visage qui les trahissent avec le plus de netteté. Mais chez lui cette qualité est demeurée à l'état de dispositions depuis vingt-cinq ans qu'il exerce son art.

Outre ce don qu'il n'a pas voulu ou qu'il n'a pas pu perfectionner, il en a reçu un autre, celui, comme on dit dans les écoles, d'avoir une *belle palette*, ce qui lui fait jeter instinctivement sur la toile des tons brillants et éner-

giques avec la facilité qu'ont certains oiseaux de laisser échapper de beaux sons sans qu'aucun art règle leur chant.

Conformément à l'aveu du voyageur à travers l'Exposition, qui paraît avoir une parfaite connaissance des aptitudes de M. Delacroix et même des mystères de son atelier, je n'insisterai par sur l'absence complète de l'art du dessin dans les productions de cet artiste, puisque c'est le résultat d'une *infirmité de naissance.* Mais enfin, comme il faut tâcher de saisir le mérite de ce peintre là où il doit être, à savoir dans le coloris, ce sera donc sous ce rapport que nous examinerons quelques-unes de ses plus importantes productions.

Girodet, qui avait une idée très-élevée de son art, disait parfois à ses disciples, en exagérant sa pensée pour la rendre plus sensible : « Qu'il fallait plutôt se jeter dans le bizarre que de faire du commun. » Quoique M. Delacroix ne soit pas sorti de cette école, il est parti de ce principe, et cette recherche de la bizarrerie a fait dévier, au moins pour ce qui se rattache à la peinture, un des esprits les plus droits et les plus élégants de nos jours. Examinons sa *Médée,* le meilleur de ses ouvrages, et, bien qu'en acceptant la composition telle qu'elle est, l'aspect en soit agréable à l'œil, remarquons toutes les bizarreries qui dénaturent le fond du sujet. La magicienne Médée tuant ses enfants dans un transport de jalousie causé par le départ de Jason, est un de ces faits dont on ne tolère la pensée que voilée et obscurcie par la tradition de trente siècles et par les nuages de la mythologie. M. Delacroix, sautant à pieds joints par-dessus tous les détails que nous ont laissés les poëtes de l'antiquité sur cette étrange histoire, semble s'être efforcé d'en faire une anecdote vraisemblable. Sa Médée est seule avec ses deux enfants en bas âge, qu'elle tient d'une main, tandis que l'autre est armée d'un poignard. La scène se passe dans un antre, et la mère tourne son regard vers l'entrée, comme si elle redoutait la poursuite de quelqu'un.

Otez du livret le nom de Médée, et, au lieu d'une femme près d'immoler ses enfants, vous n'y verrez plus qu'une mère armée pour les défendre et se réfugiant dans une caverne afin de se soustraire aux poursuites d'un ravisseur. Voilà comment la crainte de tomber dans un lieu commun, en suivant la tradition antique, a conduit l'auteur de la *Médée* à faire un contre-sens. Mais je ne lui ferai pas de grosses querelles à ce sujet ; sa figure de Médée, assez bien dessinée, est par cela même mieux modelée que de coutume, et le coloris vrai et riche des chairs est tout à fait agréable à l'œil.

Je ne pourrai en dire autant de trois énormes toiles du même auteur : *le Massacre de Chio, la Justice de Trajan* et *la Prise de Constantinople par les Croisés*. Les sujets de ces tableaux sont si vagues, les lignes et les points lumineux en sont si confus, que malgré l'obstination avec laquelle j'ai cherché à saisir et à comprendre en particulier la pensée principale du *Trajan* et de la *Prise de Constantinople*, je n'ai pu résoudre ce problème. Je me suis accusé de prévention, d'inintelligence même, et j'ai écouté attentivement quelques amateurs ardents des œuvres de M. Delacroix, pour qu'ils m'en fissent sentir les beautés ; mais tous s'accordaient avec moi sur les défauts que je signalais, se rejetant sans cesse sur la beauté du coloris, et me faisant entendre avec politesse qu'il me manquait le sens propre pour goûter cette partie de l'art. Et cependant, me disais-je après ces entretiens, le coloris dans les ouvrages du Titien, de Rubens, de Rembrandt, de Velasquez, de Murillo, de Paul Véronèse, m'a toujours fait une vive et profonde impression ; il y a dans les compositions de mon contemporain Prud'hon un charme de couleur auquel j'ai toujours été sensible; bien plus, le beau coloris, quoique parfois un peu outré, de M. Decamps m'a charmé dès que cet habile artiste s'est fait connaître, et il n'est pas jusqu'aux petits ruisseaux de diamants que faisait couler M. Diaz avant qu'il se fût avisé de faire des

figures de femmes blêmes et plus grandes que nature, que je ne regardasse avec plaisir. Cette réputation exclusive et excessive de grand coloriste donnée à M. Delacroix a donc ramené toute mon attention sur les œuvres des grands maîtres en cette partie de l'art, et j'ai observé que tous, quelle que fût de leur part, comme je l'ai dit, la recherche ou la négligence des belles formes, tous ont dessiné savamment et avec fidélité celles qu'il leur a convenu de représenter. De cette exactitude à dessiner l'apparence linéaire des formes à celle de modeler correctement le milieu des corps, il n'y a réellement pas de différence, puisque ces deux opérations sont solidaires ; et lorsque ces importantes conditions sont remplies, comme cela arrive toujours dans les compositions des grands artistes que je viens de nommer, le coloris, quelque brillant qu'il puisse être, concourt à donner à la distribution de la lumière et à la projection des ombres cette imposante unité d'effet qui distingue les compositions des véritables maîtres.

Je crois bien que si M. Delacroix, au lieu de s'être laissé séduire par les louanges qu'on lui a follement prodiguées à son entrée dans la carrière, eût étudié sérieusement son art, il aurait pu se distinguer parmi les peintres coloristes, parce qu'en effet il a, comme on le sait, *une belle palette*, et que quand il se croit dispensé de toute correction de détail, comme dans ses esquisses, il exprime heureusement les effets de la lumière et l'harmonie générale d'une scène, ce dont on peut se convaincre en regardant sa *Noce juive* et son *Marino Faliero*. Mais si sa toile est d'une vaste dimension, si ses personnages, de grandeur naturelle, laissent voir distinctement la dislocation de leurs membres et la laideur de leurs traits ; si dans l'ensemble de la composition le dédale inextricable des lignes, d'où résulte forcément l'éparpillement des points lumineux, produit le désordre au lieu de l'unité ; quels que soient alors la valeur, l'énergie et l'éclat des

tons jetés au hasard sur une toile, on est en droit de demander si c'est là l'œuvre d'un véritable coloriste. Or tels sont, en y ajoutant le vague des sujets, les défauts des grands tableaux de M. E. Delacroix, *Trajan, la Prise de Constantinople* et *le Massacre de Chio,* le meilleur des trois.

Les admirateurs *quand même* de M. Delacroix se rejettent en désespoir de cause sur la *poésie* répandue dans ses ouvrages. Eh bien ! j'admets cette qualité; je reconnais au moins la manière fine et intelligente avec laquelle quelques-uns de ses ouvrages sont composés; mais par quel singulier privilége l'art du peintre ne serait-il pas soumis à des lois fondamentales, ainsi que celui du poëte et comment se ferait-il, lorsque vous rejetez avec dédain les pensées, même heureuses, d'un écrivain qui brave les règles de la grammaire, de la syntaxe et même de l'orthographe, que vous mettiez si haut la poésie d'un peintre qui néglige ouvertement les deux points d'appui de son art : le dessin et le modelé ?

Mais, tout en poursuivant notre sujet, remontons au temps (1822-1827) vers lequel M. Ingres, ayant déjà porté de rudes coups à la secte romantique, de jeunes talents auxiliaires formés à l'école de L. David, et fortifiés au sein de l'Italie, se firent connaître aux expositions du Louvre par des productions d'un caractère tout nouveau, tenant quant au fond aux scènes de la vie familière et rurale, mais relevées par la simplicité noble des sentiments et l'élégance des formes. M. V. Schnetz d'abord, puis bientôt après l'infortuné Léopold Robert, déroulèrent cette série de charmants ouvrages dont l'originalité simple et gracieuse fit tout à coup contraste aux compositions bizarres et prétentieuses des peintres échevelés qui, dans leur admiration pour les poésies maladives de lord Byron, ne rêvaient que *Giaour, Manfred* et scènes sanglantes du moyen âge. Ce calme extérieur des physionomies italiennes qui laissent toujours deviner l'orage, ce besoin de prier Dieu

tout en aiguisant le poignard de la vengeance, cette noblesse native des races méridionales, mêlée à un fond de mœurs sauvages, inspirèrent à M. V. Schnetz des compositions pleines d'énergie et d'originalité, telles que *la Diseuse de bonne aventure, la Scène d'inondation, le Vœu à la madone* en faveur d'un enfant malade, *Sainte Geneviève au siége de Paris,* exposés en ce moment, sans compter une foule de petites scènes italiennes que le public goûta avec empressement.

Le talent de M. Ingres n'est guère apprécié à toute sa valeur que par ceux qui sont initiés dans tous les mystères de l'art ; aussi, dans la guerre contre le romantisme, fit-il l'office de l'artillerie de siége ; il ouvrit largement la brèche : mais M. Schnetz et son ami Léopold Robert y montèrent aussitôt. Leur talent plus facile, leurs idées et leur goût plus en rapport avec ceux de leurs contemporains, firent accepter sans peine leurs ouvrages, dont la popularité contre-balança tout aussitôt l'engouement qu'avait excité l'école romantique.

Pour ne rien omettre de ce qui peut jeter du jour sur les vicissitudes que l'art éprouva à cette époque, il faut faire intervenir ici deux artistes d'un talent remarquable, dont aucun ouvrage cependant ne figure à l'Exposition universelle : ce sont MM. Paul Delaroche et Ary Scheffer. A ce salon de 1824, où parurent comme deux drapeaux contraires *le Vœu de Louis XIII,* de M. Ingres, et *le Massacre de Chio,* de M. E. Delacroix, on vit aussi plusieurs charmantes scènes italiennes de L. Robert et de M. V. Schnetz ; mais on remarquait encore la *Jeanne d'Arc malade, Le peintre Lippi devenant amoureux d'une religieuse qui lui servait de modèle* et *Saint Vincent de Paul prêchant devant les dames de la cour de Louis XIII,* tableaux de M. P. Delaroche. Enfin les compositions suivantes de M. Ary Scheffer, *l'Incendie d'une ferme, la Femme en couche, les Enfants égarés* et *Gaston de Foix trouvé parmi les morts à Ravenne,* sollicitaient vivement

l'attention du public. Par un hasard singulier, dont le goût pour les petits tableaux pourrait peut-être donner l'explication, à sa grande composition de *Louis XIII*, M. Ingres avait joint deux petites scènes anecdotiques, *Henri IV jouant avec ses enfants* et *François Ier recevant les derniers soupirs de Léonard de Vinci*. Quant à Girodet et à Gérard, ils n'avaient envoyé que des portraits.

Comme nous avons déjà eu l'occasion de le dire, MM. Delaroche et A. Scheffer furent les premiers qui, avertis par les ouvrages de M. Ingres, s'empressèrent de donner une direction plus sérieuse à leurs études, tout en conservant à leurs instincts et à leur talent les belles qualités qui les caractérisent ; mais dans cette revue rapide de la marche inégale de notre école, il ne faut pas laisser passer cette époque de 1824 sans observer combien ceux qui combattaient si courageusement alors pour le maintien des grandes traditions de l'art étaient cependant ébranlés déjà par le choc incessant des doctrines contraires. Le goût du public, déjà si prononcé alors pour les scènes familières et anecdotiques, penchant qui nous conduit insensiblement à n'admettre comme réelle et acceptable que la peinture de genre ; ce goût, qui s'est particulièrement développé pendant la lutte de 1824, a toujours pris plus d'empire jusques aujourd'hui, et l'on peut craindre que dans un temps donné et si l'art continue à se soumettre aux fantaisies des riches amateurs, nous en venions, comme en Angleterre, à rejeter la peinture de haut style parmi les friperies usées des contes mythologiques.

L'histoire de la peinture descendant peu à peu au niveau des fantaisies bizarres ou vulgaires des amateurs est un sujet trop important pour que nous l'effleurions à la fin d'un article, et il est d'ailleurs plus convenable que nous remettions à la traiter lorsque nous en serons à la peinture de genre.

A cette Exposition de 1824, car c'est notre point de

départ et de ralliement, l'attention générale était attirée aussi par les ouvrages d'un jeune artiste, M. Horace Vernet, qui depuis deux ou trois ans déjà avait donné des témoignages de l'originalité de son talent. Ayant manié le pinceau dès son enfance dans l'atelier de son père, Carle Vernet, il poursuivit ses études à l'école de Vincent, peintre de talent et homme très-spirituel, qui forma aussi MM. Heim et Forestier.

Le beau tableau représentant la *Bataille de Marengo*, peint par Carle Vernet, peut être considéré comme le premier ouvrage de ce genre où la stratographie a été habilement unie à la composition réellement pittoresque. Jusque-là cette alliance était restée incomplète; et malgré le mérite incontestable de Van der Meulen en ce genre, il est évident que Carle Vernet, au moins dans sa *Bataille de Marengo*, a représenté cette mémorable action de manière à satisfaire également l'amateur de peinture, l'historien et le militaire qui veut s'instruire.

Cette alliance de la science stratégique à la composition pittoresque, dont les premiers essais ont été faits en gravures sur bois dès le seizième siècle, répond au besoin qui s'est toujours manifesté de connaître la disposition, les accidents et les résultats d'une bataille ou d'un siége mémorables. Pour satisfaire à cette curiosité si naturelle, les artistes des seizième et dix-septième siècles, se relâchant de leurs principes purement pittoresques, élevèrent le point de vue des champs de bataille et des villes assiégées pour en saisir l'ensemble vu à vol d'oiseau, comme on le fait encore aujourd'hui en supposant le dessinateur placé à une haute élévation dans un ballon. Il existe en ce genre une curieuse collection de gravures sur bois où sont représentés les batailles, les massacres et les prises de villes qui eurent lieu en France pendant les guerres de religion, sous les règnes de Henri II et de Henri III. Dans les galeries de Versailles, on a placé une suite de tableaux médiocres, il est vrai, mais où sont représentés

à vol d'oiseau les campagnes et les siéges auxquels le cardinal de Richelieu a assisté. L'usage de ces vues dites *cavalières* ne fut pas rejeté, et bien que Van der Meulen ait souvent réussi à leur donner de brillantes qualités pittoresques, ce peintre fut toujours obligé, en sa qualité de stratographe officiel, de tenir l'horizon et par conséquent le point de vue de ses tableaux très-élevé, afin de donner le plus de développement possible à la marche des troupes, à la position respective des armées en présence, ainsi qu'aux pays où les opérations militaires avaient eu lieu.

Mais après Van der Meulen ce système pittoresque fut négligé, et Courtois, dit *le Bourguignon*, revint à ces mêlées indéchiffrables de soldats à pied ou à cheval, sans costume uniforme et sans drapeaux, dont Salvator Rosa avait donné les premiers modèles, et sous prétexte d'être exclusivement pittoresque, on mit de côté tout ce qui pouvait rappeler les lois de la stratégie. Les Parrocel père et fils adoptèrent ce système, et leur successeur, Casanova, l'exagéra.

Cependant à cette époque où la bataille exclusivement pittoresque était le plus en vogue, ce besoin de connaître en détail les grandes actions militaires et d'en consacrer le souvenir a fait recourir encore aux vues cavalières qui réunissent les avantages d'un plan et d'un tableau. Dans ces mêmes galeries de Versailles, on trouve encore une suite de gouaches et d'aquarelles fort bien faites par Van Blaremberg, Bagetti et M. Siméon Fort, où les batailles, les siéges et les combats de quelque importance qui ont eu lieu depuis le commencement du règne de Louis XV jusqu'à nos jours sont représentés à vol d'oiseau et d'après les règles de la stratégie.

Les éclatants succès de nos armées, à compter de 1792, réveillèrent plus vivement que jamais cette curiosité qu'inspirent de grands faits d'armes, et je me souviens de l'émotion que j'éprouvai, ainsi que la foule des curieux dont je faisais partie, quoique bien jeune, lorsque après

les premières hostilités on allait voir chez Martinet, rue du Coq, une gravure représentant des soldats français combattant, et dont l'un avait sur la poitrine la trace du passage d'un boulet de canon. Mais le premier tableau exposé au Louvre représentant une victoire célèbre des armées françaises, celle de Valmy, est de la main du général Lejeune. La position des troupes y était militairement observée, et l'on voyait même dans l'air le ballon à l'aide duquel on chercha à reconnaître les forces et les positions de l'armée ennemie. Cette petite composition, exposée vers 1800, et celles du même genre que fit bientôt après le général Bacler d'Albe, furent le signal du retour vers la stratographie et du rejet de la bataille pittoresque telle que l'avaient traitée Casanova, les Parrocel et le Bourguignon.

Carle Vernet fut le premier qui consacra par son beau talent ce genre de composition ; il fit son remarquable tableau de la *Bataille de Marengo*, dont les nombreux détails, si bien liés entre eux, concourent avec un rare bonheur à faire comprendre les efforts des deux armées ennemies, et comment les Autrichiens ont fini par être mis en déroute [1]. Or c'est de ce point que partit M. Horace Vernet pour s'élancer dans la carrière qu'il a si brillamment parcourue. Cet artiste est surtout le peintre de son temps ; la mémoire riche de ce dont il a été témoin, et s'en tenant à la représentation des choses réelles et des personnages qu'il a vus vivants et agissants, l'ensemble de ses ouvrages est comme un miroir où se réfléchissent les actes de la vie d'une partie de ses contemporains. Si cette disposition lui a attiré des critiques amères dans ces derniers temps, c'est elle aussi qui a donné un cachet particulier à ses ouvrages, qui a fait prendre à son talent un caractère exceptionnel comme en a reçu un la peinture

[1] Cette belle et savante composition, où se trouve le portrait fort ressemblant de Bonaparte et des officiers qui l'entouraient alors, est au rez-de-chaussée de la galerie du Midi du château de Versailles.

des batailles depuis l'usage des armes à feu et des fortifications à la Vauban, depuis surtout que Bonaparte a apporté de si grandes modifications dans l'art de faire la guerre.

Quant aux reproches que l'on adresse parfois à cet artiste de manquer de gravité de style et de fermeté d'exécution, sont-ils raisonnablement fondés ? Lorsque du temps de Louis XIV les gens de goût prisaient si haut les ouvrages de Poussin, de Lesueur et même de Lebrun, je ne sache pas qu'aucun d'eux ait eu l'idée d'exiger de Van der Meulen qu'il mît dans ses tableaux de batailles contemporaines la sévérité de style que les trois peintres d'histoire employaient en traitant des sujets tirés de la Bible, de l'histoire ou de la mythologie. Pourquoi faire tomber la cognée sur un poirier parce qu'il ne produit pas des pêches ?

M. H. Vernet, peintre d'un sens droit, et obéissant toujours à ses instincts, ne s'est jamais abusé sur la nature de son talent ; et lorsque, déjà célèbre et remplissant les fonctions de directeur de l'École à Rome, il essaya d'épurer sa manière et de faire de la peinture de haut style, il ne tarda pas, comme il l'a dit si spirituellement lui-même, *à reprendre son havresac et sa giberne* pour rentrer dans la voie brillante dont il s'était momentanément écarté.

Cet artiste, pour qui il y a trente ans on épuisa toutes les formules de la louange, est en butte aujourd'hui à des critiques souvent injustes. L'habileté extraordinaire de son pinceau, la fertilité de son imagination augmentée par la sûreté de sa mémoire, ont parfois fait exagérer le mérite des ouvrages de sa jeunesse ; mais ce que M. H. Vernet a produit pendant la maturité de son talent le classe, à mon sens, non-seulement au rang des plus habiles peintres de batailles, mais des artistes qui ont développé avec le plus d'amour et de conscience les facultés qu'ils ont reçues d'en haut.

Je m'abstiendrai de parler ici d'une foule de petites compositions dans lesquelles les rigoristes condamnent jusqu'à l'esprit et la facilité dont elles pétillent ; je reconnaîtrai encore, si l'on veut, que dans certains sujets d'une élévation extraordinaire, celui de *Judith tuant Holopherne* entre autres, l'auteur a fait descendre au niveau de l'anecdote une des histoires les plus majestueuses de la Bible, en s'efforçant de travailler dans un mode qui n'est pas le sien. Mais en somme, et si l'on se représente l'ensemble imposant des compositions de M. H. Vernet, où presque toutes les grandes actions militaires de notre temps sont retracées, on s'assurera que cet artiste ne s'est jamais donné et que le public ne l'a constamment reconnu que pour *peintre historien.* Pourquoi donc exiger de lui qu'il soit poëte, et poëte homérique ou biblique ? Dépouillons-nous de tout préjugé d'école, et, dirigeant notre attention sur cette suite de tableaux où sont reproduits avec tant de vérité et de verve les grands faits d'armes accomplis sous la première République, pendant l'Empire et dans les guerres d'Afrique, disons franchement que si l'éclat des faits donne de l'importance aux peintures, les peintures consacrent dignement le souvenir des faits.

Pour ceux qui, ne considérant les travaux de M. H. Vernet que du point de vue le plus élevé de l'art, voudraient y trouver plus de profondeur dans les expressions et un style plus élevé dans le dessin, nous entrerons dans quelques détails sur l'ouvrage de cet artiste, son chef-d'œuvre, *l'Ouverture de la brèche de Constantine*, où, selon nous, se trouvent réunies et portées à leur perfection les belles qualités qui caractérisent son talent. L'artillerie a rendu la brèche praticable, et les troupes échelonnées derrière les retranchements vont monter à l'assaut. Déjà le lieutenant-colonel Lamoricière, suivi de quelques braves, escalade le monticule qui conduit à la brèche, et sur le premier plan du tableau, derrière la batterie de siége où

se tient le général Vallée, on voit plusieurs compagnies d'infanterie, l'arme au pied et prêtes à marcher au premier commandement. Quoique je fasse très-grand cas de la composition de *la Smala*, j'aurais préféré, dans l'intérêt de l'auteur, qu'il eût envoyé à l'Exposition universelle *l'Assaut de Constantine*, dont le style est plus également soutenu, et où l'artiste n'a peut-être jamais varié l'expression de ses personnages avec plus de vérité et de profondeur. Le calme du jeune duc de Nemours, le repos momentané du général Vallée, qui a frayé le chemin avec son artillerie, tous ces détails sont exprimés avec autant de vérité que de bonheur. Mais le peintre s'est surpassé lui-même par la manière savante et profonde avec laquelle il a exprimé sur la physionomie de ces soldats attendant le signal de l'assaut général les mille et une nuances d'émotion intérieure que doivent ressentir des braves impatients de combattre, mais contenus par la discipline, et n'ignorant pas qu'ils sont entre la vie et la mort. En observant ces files de grenadiers encore au repos, il est impossible de ne pas être frappé des nuances délicates de leur attitude, au fond toujours la même, et l'attention du spectateur est surtout captivée par la variété des types de chaque soldat, auxquels correspond toujours une expression qui fait deviner ce qu'il éprouve et comment il accepte le voisinage si rapproché de la victoire ou de la mort.

Quant au style des tableaux de bataille de M. H. Vernet, et en particulier de celui dont je viens de parler, c'est le seul que ce mode de peinture comporte. On a reproché, et non sans raison, à quelques peintres du temps de l'Empire, à L. David même [1], d'avoir contrarié, en traitant

[1] C'est une erreur dans laquelle L. David est particulièrement tombé en composant *la Distribution des aigles*, dont les figures, ayant été préalablement dessinées nues, ont conservé une véhémence de mouvement qui ne peut avoir lieu avec les vêtements justes et étriqués que nous portons.

des sujets modernes, la direction des plis des vêtements de nos jours, pour les rapprocher des draperies flottantes de l'antiquité. M. H. Vernet a été franchement à son but, et il a dessiné et peint ses soldats d'après nature avec léur uniforme, leurs armes et leur bagage. Convenons-en : quand on a à représenter les batailles de Valmy, de Hanau et de la Smala, il ne s'agit plus de Leuctres ou de Mantinée, et encore moins de la prise de Troie ; aussi doit-on louer le bon sens et le bon goût du peintre de batailles de nos jours, qui reproduit les choses telles qu'on les connaît ou comme il les a vues.

Le peintre de *Montmirail* et de *la Smala* a frayé la route à un assez grand nombre de stratographes, et depuis les batailles les plus importantes jusqu'aux détails comiques de la vie militaire, ce vaste champ a été moissonné par des artistes d'esprit et de talent. Feu Charlet s'est particulièrement attaché à dessiner des compositions où il a spirituellement représenté les mœurs des soldats de l'Empire, quoiqu'on puisse lui reprocher de n'avoir pas mis assez de variété dans ses ouvrages et d'être descendu trop souvent jusqu'à la caricature. M. Philippoteau s'est aussi exercé dans le genre de la stratographie, et dans la Galerie des Batailles, à Versailles, on voit de lui la bataille de Rivoli, traitée avec talent. Cette année, il a exposé Louis XV visitant le champ de bataille de Fontenoy. M. Pils est auteur d'une *Tranchée devant Sébastopol*, et M. Beaume a peint, non sans mérite, la *Bataille de l'Alma.*

Mais parmi les artistes qui se sont le plus distingués dans la carrière ouverte par M. H. Vernet, il faut mentionner M. Raffet, puis MM. Bellangé et E. Lami, dont on voit un assez grand nombre de toiles à Versailles, et qui tous deux ont envoyé à l'Exposition universelle de bons et curieux tableaux représentant des aspects différents de *la Bataille de l'Alma*.

La bataille traitée abstraitement, à la manière de Casanova, des Parrocel, du Bourguignon et de Salvator Rosa,

se rattachait encore, quoique bien faiblement, à ce que l'on est convenu d'appeler la peinture d'histoire, parce que son objet était plutôt de présenter des groupes de combattants que l'ensemble d'une action militaire. C'était une tradition très-corrompue de l'antiquité ; dans les bas-reliefs grecs de Phigalie, du Parthénon et d'Egine, on ne voit que des combats corps à corps, qu'aucun chef ne semble diriger et qui ne sont soumis à aucun plan de bataille. Ce système était vraisemblablement suivi par les artistes de l'antiquité, parce qu'il favorisait le développement de l'art tel qu'ils le concevaient ; car l'ordre des batailles et l'exactitude de la marche et des évolutions des troupes, décrits par Xénophon dans la Retraite des Dix mille et le Traité de la Cavalerie, ne laissent subsister aucun doute sur l'état déjà avancé de la stratégie à l'époque de Périclès.

Quant à la stratographie, qui ne date que du commencement du seizième siècle, et dont le caractère pittoresque a été si heureusement perfectionné par Carle Vernet et par son fils Horace, c'est un mode de peinture exceptionnel, sur lequel on risque de porter des jugements erronés si, comme il arrive à certains critiques, on exige qu'il soit traité dans le style pittoresque le plus élevé, ou qu'on le rejette dans la catégorie des peintures de genre. Les tableaux stratographiques ne peuvent pas plus être mis en comparaison avec les compositions de M. Ingres et de M. Heim qu'avec celles de M. Meissonier. Aussi la difficulté de classer ce mode exceptionnel pourra-t-elle donner bien de l'embarras au jury chargé de graduer les récompenses, non-seulement en raison du mérite des artistes, mais eu égard à l'importance relative des différents genres qui sont cultivés.

Puisque nous venons de parler batailles, soldats et discipline, cette expédition faite, retournons à notre quartier général, l'Exposition de 1824, pour faire une nouvelle reconnaissance dans une autre direction. A cette époque,

l'École des Beaux-Arts fut non-seulement violemment attaquée dans ses institutions, mais ce qu'il y eut de plus fâcheux pour elle, ce fut l'envahissement de ses classes par une jeunesse ivre des folles théories nouvelles, et apportant jusque dans les concours pour le prix de Rome des compositions dont les auteurs doivent être médiocrement satisfaits aujourd'hui. Quelques élèves en architecture se distinguèrent particulièrement dans cet assaut d'extravagances, risquant les innovations les moins acceptables dans un art dont les styles ont varié selon les pays et les siècles, mais pour chacun desquels il y a des lois fixes. Pendant quelque temps la tempête fut si violente qu'il fallut plier les voiles et voguer au gré des flots, extrémité à laquelle furent momentanément réduits les professeurs de l'École. Mais ils ne tardèrent pas à lutter vigoureusement contre l'orage et à reprendre peu à peu sur les élèves l'autorité qu'on avait voulu leur ravir.

Toutefois les embarras ne vinrent pas seulement des jeunes artistes, et j'ai connu des gens assez haut placés et ne manquant même pas d'esprit, qui, dans ces années de turbulence où les premiers principes des arts étaient remis en question, blâmaient la persistance que le gouvernement mettait à conserver l'École des Beaux-Arts de Paris et de Rome. A les entendre, le voyage et les études en Italie étaient plutôt nuisibles qu'avantageux ; on y perdait, disaient-ils, ses instincts et son génie propre pour les troquer contre l'habitude de copier servilement les maîtres, et ils ajoutaient que l'Italie était usée, et que des inspirations qu'on allait y chercher il ne pouvait résulter que des ouvrages froids et languissants ; car il ne faut pas oublier que tout ce qui se rattachait à l'antiquité ayant été anathématisé à cette époque, la nouvelle école n'admettait comme sujet propre au développement complet de la vie et des passions humaines que les actions contemporaines et surtout celles de la fin du moyen âge.

Excepté quelques ouvrages de M. E. Delacroix, aucun

de ces tableaux excentriques si vantés vers 1824 n'est connu aujourd'hui, et grâce à l'attitude courageuse des membres de l'Institut, professeurs de l'École, les études ont repris un cours régulier ; des élèves studieux sont devenus des hommes de talent, quoiqu'ils aient passé cinq ans à Rome, et ce sont encore leurs ouvrages qui décorent le plus honorablement nos grands édifices.

Il y a peu de personnes, même parmi les artistes, qui apprécient à sa juste valeur l'institution de l'École des Beaux-Arts à Paris et à Rome. Depuis que l'on a donné aux concours annuels des élèves une publicité excessive, selon nous, le public s'est habitué à prononcer sur les ouvrages des jeunes gens qui sont à peine entrés dans la lice, comme si ces essais étaient sortis de la main d'artistes consommés; aussi, quand il ne surgit pas chaque année un lauréat d'un talent exceptionnel, en rejette-t-on la faute sur l'enseignement que l'on donne aux élèves. Dieu seul sait comment se forme et s'élève ce que nous appelons un homme de talent ; quant aux Écoles, quelles que soient les facultés qu'elles sont destinées à cultiver, leur objet véritable est de fournir à ceux qui étudient les moyens de donner aux dispositions qu'ils ont reçues d'en haut tout le développement possible. Aussi le but que doit se proposer une école n'est pas tant de former des sujets brillants, ce qui ne dépend réellement pas d'elle, que d'enseigner et de répandre les grands principes de l'art, afin que les saines doctrines étant généralement connues, l'homme de génie, quand il s'en rencontre, ne soit pas forcé, comme cela est arrivé aux époques de relâchement et de décadence, d'employer un tiers de sa vie à se débarrasser des mauvais principes qu'il a reçus dans sa jeunesse, triste difficulté qu'eurent à surmonter Dominiquin, Poussin, Lesueur et L. David.

Or, sans prétendre que l'enseignement à l'École des Beaux-Arts ait atteint toute la perfection possible, toujours est-il certain que, sans remonter au delà de 1829, les

élèves devenus pensionnaires à Rome forment un groupe d'artistes dont la plupart, ayant encore un bel avenir devant eux, tiennent déjà à l'Exposition universelle une place très-honorable parmi les peintres qui cultivent l'art dans le mode grave et élevé. C'est d'abord M. Bézard, dont le dessin est pur, et qui compose avec talent, comme on peut en juger par son tableau des *Méchants*, mais auquel il manque cependant un peu de ce laisser aller et de cette fougue dont tant d'autres ont abusé. Vient ensuite M. Signol, auteur de deux compositions devenues populaires représentant en deux circonstances variées *la Femme adultère et Jésus-Christ ;* puis *le Passage du Bosphore par les Croisés*, et *la Prise de Jérusalem*, faisant partie de la galerie des Croisades à Versailles. Mais l'un des ouvrages où cet artiste a déployé de la manière la plus complète la pureté et la gravité de son talent est l'ensemble des compositions qu'il a peintes à l'entrée de la chapelle du catéchisme dans l'église de Saint-Séverin.

Les ouvrages de M. Hébert, l'auteur du charmant tableau de la *Malaria*, du *Christ trahi par Judas*, et dont on voit cette année *les Filles d'Alvito*, pauvres blanchisseuses du royaume de Naples, suffiraient, s'il en était besoin, à prouver de quelle liberté on laisse jouir les élèves de l'École à Rome, dans l'emploi de leur talent. On pourrait même reprocher à M. Hébert, en s'arrêtant devant ces *Filles d'Alvito*, d'avoir choisi des modèles d'un aspect trop pauvre et presque maladif. En cela, il s'est peut-être par trop écarté des principes de l'école d'où il sort, qui rejette le triste et le laid, surtout s'ils sont offerts sans être corrigés par la comparaison immédiate de natures puissantes et belles. Moi aussi, j'ai vu dans ce royaume de Naples, à l'Isola di Sora, de très-pauvres filles faisant l'office de compagnons maçons. A peine vêtues d'une chemise ruisselante d'eau, elles allaient chercher dans le Liri de grosses pierres qu'elles portaient sur leur tête en gravissant, jambes et pieds nus, la berge brute et rocailleuse du tor-

rent. De ma vie je n'ai rien vu de si réellement beau ; ces filles, toutes jeunes, étaient belles non-seulement de leur personne, mais plus encore par la résignation à leur sort et par une ineffable modestie dont l'expression, comme dit Dante en parlant de celle de Béatrice, semblait rendre meilleurs ceux qui en étaient témoins. Puisque M. Hébert, en parcourant le sol napolitain, avait le choix des modèles, j'avoue que j'aurais préféré qu'il s'arrêtât devant les filles de Sora plutôt que près de celles d'Alvito.

M. Barrias a envoyé un tableau nouveau, *le Jubilé de* 1301, auquel les hommes les plus célèbres de cette époque, Dante, Villani et Giotto entre autres, ont pu assister. Cet ouvrage est traité avec talent; mais celui qui, par son importance et sa gravité, classe l'auteur au nombre des pensionnaires qui cultivent avec succès la peinture élevée, est la scène des *Exilés de Tibère*. Le caractère de physionomie de chaque personnage, ainsi que son expression, est tracé avec vigueur, et sans négliger aucun des détails qui peuvent concourir à faire ressortir ce qu'il y a de dramatique dans ce sujet, l'artiste n'a rien sacrifié de ce qu'exige l'art du dessin et du modelé. Toutefois on peut conseiller à M. Barrias de donner plus de ressort et de relief à ses formes, et, si cela lui est possible, de répandre plus d'éclat et de variété dans le coloris de ses tableaux.

Il s'est établi une espèce de confraternité entre MM. Léon Bénouville et Cabanel. Tous deux sont élèves de M. Picot, ils ont obtenu le grand prix de Rome presque en même temps, et de retour à Paris, c'est à leur collaboration que l'on doit la décoration pittoresque du plus gracieux salon voisin de la grande salle des Fêtes à l'Hôtel de ville ; enfin, à l'Exposition universelle, leurs ouvrages sont placés à peu de distance les uns des autres dans une galerie transversale.

M. L. Bénouville a deux ouvrages qui lui ont fait prendre rang, il y a quelques années, parmi nos artistes

distingués : *Saint François d'Assise* transporté par ses frères à Sainte-Marie des Anges, et le charmant portrait de madame V. L. Nous ne pouvons que confirmer l'éloge que nous avons déjà fait de ces deux productions, en insistant toutefois sur ce qu'il y a d'élévation de style dans le saint François bénissant sa ville natale. Quant au pendant que l'artiste y a ajouté : *Un prophète tué par un lion pour avoir désobéi à Dieu*, bien qu'il ne soit pas inférieur à son aîné par l'étude et l'exécution, c'est toujours un grave obstacle au succès populaire d'un tableau, qu'un sujet qui laisse l'intelligence du spectateur dans l'incertitude. Ce prophète sans nom, si cruellement puni pour une faute dont on ignore la nature, jette dans l'esprit du spectateur une indécision qui le rend bientôt inattentif. Mais la nouvelle composition capitale de M. L. Bénouville est *l'Entrée des martyrs à l'amphithéâtre pour être livrés aux bêtes*. Comme tribut de sa cinquième année de pensionnat à Rome, cet artiste avait envoyé à Paris la composition dessinée de ce beau sujet, qui fut généralement goûtée. L'auteur, depuis son retour à Paris, a entretenu la pensée de l'exécuter en grand et en peinture ; or, c'est ce désir qu'il a réalisé, non sans succès. Cependant l'effet du tableau n'est pas aussi puissant que celui du dessin, et cela tient, si je ne me trompe, à ce qu'originairement le peintre, ayant jeté tout ce qu'il avait dans l'âme et dans l'esprit sur son dessin de petite dimension, n'a pas calculé ce qui résulterait du rapport de ses figures entre elles et relativement au champ du tableau, lorsque sa composition serait tout à coup grandie dans la proportion de un à huit ou dix. Quoi qu'il en soit, cet ouvrage fait honneur au talent de M. L. Bénouville.

M. Cabanel a bien fait de reproduire *la Mort de Moïse* qu'il envoya de Rome il y a quelques années pour sa cinquième année. La composition en est belle et grande, les lignes en sont heureuses et son ensemble a quelque chose d'imposant qui répond bien au sujet. Plus de fermeté et de

ressort dans le modelé de cet ouvrage et dans *les Martyrs* de M. Bénouville, et ce seraient des peintures tout à fait remarquables.

Le *Portrait de madame J. P. et de son enfant* est une des bonnes productions de M. Cabanel, mais son ouvrage capital est *la Glorification de saint Louis*. Entraîné par le goût venu d'Allemagne, qui porte à résumer dans une composition tout un système d'idées ou toute une époque, l'artiste a représenté Louis IX entouré des hommes de son temps qui ont illustré un règne que le souverain lui-même a particulièrement illuminé de son auréole sainte et glorieuse, M. Cabanel a heureusement dissimulé la réunion imaginaire de tant de grands hommes, en donnant à ces personnages des attitudes et des expressions qui ramènent le spectateur à la réalité. M. Cabanel ainsi que M. L. Bénouville marchent dans une bonne voie; qu'ils s'y maintiennent.

Nous mentionnerons encore les peintures de deux pensionnaires, M. Le Nepveu, auteur des *Martyrs aux Catacombes*, sujet traité avec talent, et M. Bouguereau, dont la composition du *Corps de sainte Cécile* apporté aussi dans les Catacombes a obtenu un juste succès, il y a deux ou trois ans, à Rome et à Paris. A l'occasion de ces derniers tableaux et de presque tous ceux des élèves de l'École dont nous venons de nous occuper, nous dirons que leur défaut commun résulte en général d'un modelé qui manque de ressort et d'énergie, défaut qui semble s'être augmenté chaque année depuis l'époque où ont étudié MM. Ingres, Forestier et Heim jusqu'à ce moment.

Mais cette dégénérescence est bien moins causée par l'indulgence des professeurs de l'École que par un certain goût du joli et de l'efféminé propagé par les amateurs jusque dans l'atelier des artistes les mieux disposés pour traiter sérieusement leur art. En 1824, c'était *le laid* que l'on avait à combattre; aujourd'hui c'est *le joli*, ennemi peut-être plus redoutable encore.

Après cet examen rapide des productions des pensionnaires depuis 1829, jetons maintenant un coup d'œil sur les travaux de quelques-uns de leurs contemporains qui, n'ayant pas été soumis aux cinq années d'études en Italie, se sont plus particulièrement fiés à leurs inspirations personnelles et quelquefois même à leurs fantaisies.

M. Jalabert a exposé de nouveau son tableau de *l'Annonciation*, dont le succès mérité n'a cependant pas empêché les gens de goût de reprocher à l'auteur d'avoir fait un *joli* tableau sur un sujet si grave. En effet, au lieu de s'appuyer sur les anciennes traditions pour représenter cette scène mystérieuse, M. Jalabert a fait une composition extrêmement gracieuse qui figurerait beaucoup mieux dans l'oratoire d'une de nos dévotes élégantes que dans une église.

En traitant des sujets sacrés, M. Lazerges n'a pas toujours évité non plus ce style efféminé que presque tous les artistes ont adopté depuis que l'on s'est mis dans l'esprit que la religion chrétienne est tout miel et tout sucre; et tout en reconnaissant le mérite de l'*Ecce Homo*, du *Saint Sébastien* et de *la Descente de croix* de M. Lazerges, on peut remarquer que ces ouvrages sont loin d'être traités avec la sévérité de style des grands maîtres dont on retrouve encore la tradition dans les tableaux de M. Ingres et de M. Heim.

Quant à M. Landelle, dont le pinceau a toujours été gracieux et séduisant, on peut juger par le nombre de huit portraits exposés, fort agréables, que malgré *le Sommeil de la Vierge* qu'il a joint à son envoi, son style tend plutôt à devenir mondain que sévère.

M. Timbal a naturellement de la gravité dans l'esprit, et il est évident qu'il s'étudie à en mettre dans ses ouvrages. Le portrait fort ressemblant de Monseigneur Donnet, cardinal et archevêque de Bordeaux, en est la preuve, car c'est une bonne peinture. Mais bien que des qualités solides se fassent jour dans le *Saint Jean évangé-*

liste, les Juifs à Babylone, la Fille de Jaïre et dans le dernier tableau de M. Timbal, *le Christ montant au Calvaire*, il faut, si cet artiste en a le courage, qu'il repousse ce goût de l'amateur parisien pour le joli et le mignard, et se nourrisse des ouvrages de l'antiquité et des grands maîtres.

Le dernier ouvrage de M. Rodolphe Lehmann, *Graziella*, jolie scène romanesque rendue avec charme et talent, vient à l'appui de ce que nous disions sur la propension qu'ont les peintres en ce moment de pousser le gracieux jusqu'au joli et à l'efféminé ; or, si les artistes de mérite s'en mêlent ; si, comme dans le tableau de *Graziella*, on met des qualités qui rendraient la vue d'une scène plus grave acceptable, gare à la grande peinture !

Malgré de bonnes qualités répandues dans le tableau de *la Moisson* de M. Gigoux, le dessin et le modelé indécis de ses figures trahissent l'insuffisance de ses premières études. Le mouvement de ses personnages est vague, et la lumière est répartie trop également partout. Quelques années de séjour à Rome, où M. Gigoux aurait étudié les invariables principes de son art, et cet artiste, doué d'heureuses dispositions, aurait par une exécution plus savante donné plus de corps à ses pensées et réalisé d'une manière plus nette les rêves de son imagination.

Ceux qui prennent intérêt à l'avenir de notre école sérieuse ont remarqué une composition de plusieurs figures de grandeur naturelle représentant *Jésus enfant au milieu des Docteurs*. Elle est de M. Bonnegrâce, qui ne fait pas partie des pensionnaires, et dont on n'a pas indiqué l'école. Aussi nous empressons-nous de signaler les qualités solides qui distinguent cette peinture. La disposition de la scène est large, claire et pittoresque ; la lumière y est distribuée avec art ; l'expression des personnages est vraie. Ce qui manque à ce tableau, pour compléter les qualités qui s'y trouvent, est un dessin plus ferme et un style plus élevé.

A cette série d'artistes élevés hors de l'École de Rome, nous en joindrons trois encore dont les derniers ouvrages ne répondent pas aux espérances qu'ils avaient fait naître à leur entrée assez brillante dans la carrière; ce sont MM. Chassériau, Couture et Charles Muller. Déjà nous l'avons fait observer, M. Chassériau, transfuge de l'école de M. Ingres, imite M. Delacroix; et bien que tous ceux qui prennent intérêt à son avenir l'aient loué de son retour passager vers le bon goût, lorsqu'il exposa en 1853, ses *Femmes de Pompéï dans le tépidarium*, il est retombé dans tous ses égarements pittoresques dans son dernier ouvrage, *la Défense des Gaules*.

M. Couture en est resté à ses *Romains de la décadence*, exposés il y a huit ans, et il semble que cet artiste ait fixé là ses colonnes d'Hercule, car depuis il n'a rien fait ou au moins rien montré de grand dans le style grave. Ses *Romains* sont-ils son dernier mot en ce genre, pour lequel il avait montré de l'aptitude et qu'il avait traité de manière à faire naître de favorables espérances? Quelques portraits d'une exécution bizarre, et que l'on croirait peints sur porcelaine, sont les seuls ouvrages qu'il ait exposés depuis son début, car son *Fauconnier*, d'une charmante couleur et peint avec aisance, date de l'époque où il n'avait pas encore adopté cette espèce de peinture mécanique qui le préoccupe aujourd'hui.

Cette tergiversation dans la manière d'envisager la théorie et la pratique de l'art est toujours le résultat d'études incertaines et capricieuses, et les peintures de M. Ch. Muller en sont une preuve bien frappante. Les dispositions naturelles de cet artiste, qui pouvaient faire espérer un peintre, si elles eussent été dirigées sagement par un maître habile, se sont délayées et perdues en fantaisies pittoresques, car les premières productions de M. Ch. Muller portaient ce caractère. Plus tard il voulut adopter un genre plus sage, mais ni son esprit ni son talent n'avaient la gravité indispensable pour produire des

ouvrages traités sérieusement ; aussi, malgré le fond si tragique de l'*Appel des Victimes de la Terreur*, n'a-t-il fait, en dernière analyse, qu'un tableau de genre de vingt à vingt-cinq pieds de long, dont tous les personnages manquent de noblesse et de grandeur.

Quant à son dernier ouvrage, *Le* 30 *mars* 1814, ce n'est même plus du genre, c'est de la bambochade qui n'est rachetée ni par le dessin ni par le coloris. Il faut que M. Ch. Muller y prenne garde, car s'il avait le malheur de faire encore un ouvrage de tout point aussi faible, il faudrait le rayer du nombre de nos peintres.

Replions-nous encore sur cette année 1824 pour explorer les différentes directions que les jeunes artistes de cette époque ont essayé de donner à l'art de la peinture. Non-seulement alors l'enseignement était en quelque sorte suspendu à l'Ecole des Beaux-Arts, mais il en fut de même dans les écoles particulières, et c'est de ce temps que date cette prétention de n'obéir qu'à son génie, de rejeter toute tradition, en un mot, de se former sans maître et de répudier même ceux dont on avait reçu des conseils et des leçons ; triste imitation de ces gens qui, dans le livret de 1793 et des années suivantes, se donnaient orgueilleusement pour *élèves de la nature et de la méditation*.

Dès que le romantisme fut arrêté dans sa course furibonde par M. Ingres, M. V. Schnetz et Léopold Robert, quelques jeunes artistes, poussés aussi par le besoin inquiet si commun alors de faire du nouveau, tentèrent de réhabiliter deux modes de l'art dont l'un avait vieilli et était inusité depuis quatre siècles, le gothique, et l'autre répudié depuis peu par les romantiques, mais que l'*Apothéose d'Homère* avait remis en honneur. Tout à coup surgirent donc deux groupes d'artistes, les uns, les *gothiques*, relevant de l'école allemande, fondée par M. Owerbeck ; les autres, les *néo-grecs*, partant du point où L. David et M. Ingres avaient porté l'étude de l'antiquité, pour enchérir sur cet archaïsme et pousser l'observation des

mœurs et du costume grec jusqu'à la pédanterie.

Ces deux branches étiolées de l'art n'ont porté que d'assez tristes fruits : d'abord des peintures et des sculptures dont les meilleures ne s'élèvent pas au-dessus de bons pastiches, et, ce qui est bien plus fâcheux, cette fureur d'archéologie dont les artistes en tous genres sont encore plus ou moins atteints. C'est de 1829 à 1838 que cette maladie a sévi avec le plus de violence, lorsque l'engouement pour tout ce qui se rattache au moyen âge s'empara des poëtes, des historiens, des romanciers, du théâtre, des peintres et des sculpteurs, et bientôt des joailliers, des ébénistes, voire même des horlogers, qui firent des pendules en forme de cathédrales.

Nos petits-neveux riront bien, sans doute, quand ils liront ces louanges, ces admirations, non pas précisément hypocrites, mais faites du point de vue de l'art, à l'occasion de la religion chrétienne. Car en y regardant de près, ces savants archéologues, dans leur enthousiasme à froid, n'admettent pour types des personnages sacrés que ceux d'une certaine époque ; faisant main basse sur les progrès matériels des arts depuis le quinzième siècle, ne reconnaissant d'autre mérite aux tableaux et aux statues destinés à une église que la conformité de leur style avec celui des ouvrages faits au douzième et au treizième siècle. Toute leur attention se porte sur la forme que l'on doit donner à la crosse et à la mitre d'un évêque, à la barrette d'un cardinal ou d'un chanoine ; en un mot, ces savants, aux yeux desquels les formes traditionnelles passent avant tout, ont poussé pendant quelque temps les artistes dans la voie la plus fausse, et je doute fort d'ailleurs que leurs profondes élucubrations aient beaucoup augmenté le nombre des chrétiens sincères. Oserons-nous dire à quoi ils ont réussi ? A mettre le christianisme à la mode ! ce qui peut faire craindre que quand le goût des choses du moyen âge s'affaiblira, ce qui est déjà fort avancé, tout l'échafaudage des apôtres-archéologues croulera.

Mais il fallait constater ce fait, l'une des plus singulières vicissitudes qu'ait éprouvées l'art de la peinture pendant ces quarante dernières années. Nous mentionnerons donc les principaux artistes qui, s'adonnant au mode religieux, ont plus ou moins approché du style gothique et de celui de la Renaissance.

M. Amaury-Duval fut des premiers et est resté le plus fidèle des peintres qui ont adopté le goût du moyen âge. Dans plusieurs tableaux exposés depuis vingt ans et particulièrement dans une chapelle de Saint-Eustache, si ma mémoire est fidèle, cet habile artiste a allié une grande finesse de dessin et d'expression à tout ce que l'inexpérience des artistes du quinzième siècle donne d'étrange aujourd'hui à leurs tableaux. Pour les hommes de notre temps dont les yeux sont accoutumés à la régularité de la perspective, à la distinction bien observée des plans d'un tableau et à la répartition savante de la lumière et des ombres, l'omission volontaire de toutes ces ressources rend parfois les ouvrages de M. Amaury-Duval difficiles à comprendre, et par cela même obscurcit les qualités qui distinguent son talent. Quant au fond de la question que le système qu'il a adopté fait naître, elle revient à celle-ci : Quelle satisfaction pourrait éprouver un homme même lettré de notre temps, à la représentation d'une tragédie ou d'une comédie écrites dans la langue de *la Chanson de Roland* ou de *l'Avocat Patelin ?*

M. Signol, ancien pensionnaire, dont le style est simple et pur aujourd'hui, a sacrifié aussi pendant un an ou deux à ce goût pour le style gothique. Mais les principes qu'il avait reçus à l'École de Rome ont prévalu, et il n'a pas tardé à rentrer dans la voie tracée par les grands maîtres.

L'un des peintres qui ont le mieux étudié les productions du moyen âge, puisqu'il en a saisi l'esprit sans en copier servilement les formes, est M. Maréchal père. Son *Pâtre,* son *Étudiant* surtout, sont de beaux ouvrages, et

les vitraux qu'il a peints pour l'église de Saint-Vincent de Paul, le *Baptême de saint Jean* entre autres, sont traités avec une grande supériorité.

Les peintures dans le genre pur gothique qui ont eu le plus d'importance par les surfaces qu'elles couvrent et en raison de leur publicité, sont celles que M. Mottez a exécutées à fresque sur les parois du porche de Saint-Germain l'Auxerrois. Cette tentative, cet effort plus archéologique que pittoresque, a contribué à faire résoudre la question d'opportunité dans l'emploi rigoureux du style des peintures du quatorzième siècle ; car, malgré le talent de l'artiste, le style de son ouvrage n'a pas permis au public d'en sentir tout le mérite.

A peu près vers les mêmes années où ces tentatives étranges ont été faites, d'autres artistes, disposés aussi à traiter des sujets religieux, adoptèrent le goût de la Renaissance. L'un des premiers qui se distingua en ce genre, M. A. Roger, décora la *chapelle du baptême* dans l'église de Notre-Dame de Lorette. Avec un goût et une sagacité remarquables, tout en se conformant, pour ce qui se rapporte au fond de son sujet, aux traditions les plus anciennes et les plus pures, il a mis tous ses soins à ce que l'exécution des nombreux sujets qui entrent dans l'ensemble de sa composition se rapprochât autant que possible de celle des maîtres du seizième siècle. Dans cette chapelle, M. A. Roger, dont on voit d'ailleurs à l'Exposition universelle une bonne composition représentant *la Providence détournant la guerre civile*, a laissé, selon nous, un bon modèle du style le plus convenable aux sujets religieux.

Nous n'insisterons pas sur les détails du vaste ensemble des compositions que M. Brémond a coordonnées dans les différentes parties de l'église de La Villette. Nous avons analysé cette œuvre il y a quelques années, et nous avons particulièrement insisté sur le mérite des frises de la grande nef. Cet ouvrage fait hon-

neur à l'artiste qui en a envoyé les dessins à l'Exposition.

Plusieurs beaux dessins de M. A. Perin, *le Prêtre élevant l'hostie*, *la Confession* et *le Mépris des richesses*, qui figurent à l'avenue Marbeuf, nous feront saisir l'occasion de rappeler les deux grandes œuvres que feu Orsel et son ami, M. Perin, ont achevées dans les chapelles situées à l'entrée du chœur de l'église de Notre-Dame de Lorette : celle de *la Vierge* par le premier, celle de *la Communion* par le second. Lorsque ces deux ouvrages ont été vus du public, nous en avons fait ressortir les mérites, et les suffrages des artistes et du public ont confirmé ce que nous en avions dit. Orsel et M. A. Perin, car mon but particulier en ce moment est de déterminer la place qu'occupent ces deux artistes parmi ceux de la même époque qui ont traité des sujets religieux, Orsel et M. Perin, disons-nous, ont adopté le style qui précède immédiatement celui de la Renaissance à l'époque de Raphaël. Dans la composition on trouve encore ces combinaisons mystiques, ce goût pour les emblèmes, qui entraient dans le langage des poëtes comme dans les tableaux des peintres du quatorzième siècle ; mais quant à l'exécution des différentes parties de ces deux chapelles, elle se rapporte plutôt à celle des Fra Angelico et des Masaccio, peintres déjà si habiles de la dernière moitié du quinzième siècle.

Toutes ces peintures religieuses, faites en France, sont évidemment les résultats de l'impulsion donnée à Rome en 1815 par la nouvelle école allemande, et *l'Ange Gardien* et *Sainte Geneviève*, de M. G. Tyr, élève d'Orsel, doivent entrer dans la même catégorie.

Mais de toutes ces compositions destinées à l'ornement des édifices sacrés, les plus importantes par leur mérite comme par leur étendue sont les deux grandes frises de l'église de Saint-Vincent de Paul, si largement conçues et exécutées par M. Flandrin, et la demi-coupole de l'abside que M. Picot a peinte avec un talent remarquable. Nous ne pouvons revenir aujourd'hui sur les détails que nous

avons donnés de ces deux œuvres qui n'en font qu'une par la connexion des sujets, et il suffira de rappeler que sur les deux frises sont représentés à droite les saints, à gauche les saintes, se dirigeant tous, la palme du martyre à la main, vers la coupole du sanctuaire où le Christ, de grandeur colossale, est entouré des saints, des prophètes et des apôtres.

Avant de passer aux néo-grecs, qu'il me soit permis d'introduire une espèce d'intermède bouffon qui fera juger de l'étrangeté, des variations et de la bizarrerie des goûts qui se succèdent et que l'on adopte même à la fois en France. Dans le même moment où l'on ne rêvait qu'à ressusciter le catholicisme du moyen âge, lorsqu'une bonne part de nos artistes ne se plaisaient qu'à peindre le Christ et la Vierge, et semblaient confits dans la dévotion, il y en eut d'autres plus que mondains qui, se modelant sur les pastorales grimacières et maniérées de Watteau, remirent le style de ses compositions à la mode; en sorte qu'aux mêmes Expositions où l'on voyait des pastiches de *Calvaires gothiques* et des *combats de coqs* excités par des Grecs pur sang, figuraient des bergers et des bergères comme les concevaient Fontenelle et Watteau, ce qui entraîna promptement les auteurs de ces pastiches à imiter Boucher et à multiplier ces petites compositions *Pompadour* et *rococo*, au point de faire croire à beaucoup d'artistes, aux gens du monde, aux couturières, aux amateurs, aux faiseurs de meubles et de bijoux, que le goût qui régnait bien plus impérieusement que le roi, sous Louis XV, est le plus élégant et le plus parfait que l'on puisse adopter. Pour se faire une idée juste des exagérations excessives auxquelles les artistes de talent se sont livrés, il suffit de voir le boursouflage exorbitant de l'habillement des dames qui entourent l'Impératrice dans le tableau de M. Winterhalter. Or ce sont ces fautes intolérables de goût, produit des imaginations blasées et perverties, qui ont remis les mascarades de Watteau et de Boucher en honneur,

auxquelles on doit la ridicule exagération des vêtements de femmes aujourd'hui.

Mais rentrons dans notre sujet, et après avoir passé en revue les peintres *néo-chrétiens,* disons quelques mots des *néo-grecs.* Vers 1836, entre deux pastiches, l'un de Van-Eyck, l'autre de Watteau, on voyait pour le début d'un jeune peintre, M. Gérome, deux jeunes Grecs, fille et garçon, à peu près nus, s'amusant à regarder et à exciter deux coqs combattant. Les connaisseurs louèrent cet ouvrage, et je suivis avec empressement leur exemple. Le trait des deux personnages était pur, mais sec ; le modelé, quoique légèrement indiqué, l'était avec finesse, et la forme était consciencieusement étudiée. Bref, l'ouvrage fut remarqué, et l'on compta sur l'avenir du jeune peintre pour le perfectionnement de son talent.

Malheureusement M. Gérome fit, à propos de l'antiquité grecque, ce que quelques-uns de ses contemporains faisaient pour le moyen âge ; il s'attacha aussi de son côté à la *couleur locale,* voulut peindre les mœurs et les costumes grecs avec une exactitude rigoureuse, et se précipita bientôt dans le gouffre de l'archéologie, d'où l'on revient bien rarement quand on y est tombé. Du fond de ce précipice il envoya au Salon son fameux *Lupanar* qui satisfit médiocrement les gens auxquels ce sujet pouvait plaire, et ne témoignait pas des progrès que l'on attendait de l'auteur. On le classait bien toujours parmi les jeunes artistes de talent, mais il n'avait pas réalisé toutes les espérances que son *Combat de coqs* avait fait naître. Cette année, on voit de lui deux productions d'un genre bien opposé : *le Siècle d'Auguste* et *la Naissance de Jésus-Christ,* grande composition sur laquelle nous ne tarderons pas à revenir, puis un *Pifferaro* et un *Concert de soldats russes,* deux petites peintures de genre que l'artiste a traitées avec une véritable supériorité. Les soldats russes, en particulier, sont d'une vérité presque effrayante, car ils ne sont pas beaux ; mais le dessin en

est si pur, les types et l'expression de chacun d'eux sont caractérisés si énergiquement, que ces qualités font passer sur ce que ces concertants de régiment ont de trop sauvage.

Quoique M. Gérome, comme on voit, n'ait pas obstinément persisté à peindre des Grecs, cependant il a donné naissance, sinon à une école, du moins à quelques imitateurs, peintres hellénistes, tels que MM. Picou, auteur de *l'Amour à l'encan* et de *la Moisson des Amours*, Jobbé-Duval, qui a peint *la Toilette d'une fiancée* et *la Jeune malade*, et M. Hamon. Ce dernier, dont la manière est la plus originale, a choisi ou plutôt inventé des scènes où des enfants jouent les principaux rôles. Son meilleur ouvrage que nous avons loué à son apparition est intitulé : « *Ma sœur n'y est pas.* » Et en effet dans cette petite idylle il y a des attitudes et des expressions heureusement réalisées. Mais en cette occasion M. Hamon a touché le point extrême de son genre ; au delà viennent la manière et l'affectation comme dans *la Comédie humaine,* sujet un peu prétentieux et surtout trop énigmatique. Au total M. Hamon a un talent réel, mais qui tend à lui faire prendre l'afféterie pour de la grâce et risquer des nuances d'expression si fines, si fugitives, que l'on a souvent de la peine à en saisir le sens. Et puis pourquoi s'obstiner à peindre à l'huile quand on n'admet dans ses ouvrages que des tons et des effets vaporeux que l'on rendrait infiniment mieux à l'aquarelle ? Comme je l'ai déjà dit, prenons garde au joli, à l'efféminé et enfin à la manière ?

M. Henry Delaborde, par la nature si différente des sujets qu'il a traités, les *Confessions de saint Augustin* et une *Offrande à Hygie,* peut trouver une place honorable parmi les néo-chrétiens et les néo-grecs. Sa figure d'Hygie, en particulier, est dessinée et modelée avec élégance et pureté. Le coloris manque d'éclat, il est vrai, mais ceux qui recherchent studieusement la forme affaiblissent presque toujours la vigueur de leurs tons, à force de caresser

trop longtemps les matières colorantes avec le pinceau.

En résumé, cette apparition des peintres néo-grecs n'a guère été qu'une fantaisie passagère, puisque M. Gérome, qui avait ouvert cette voie, semble près de l'abandonner; et que si M. Hamon n'y prend garde, ses jeunes Grecs pourront devenir aussi mignards que les bergers et les petits Amours de Boucher.

Pendant que les romantiques, les gothiques, les Hellènes et même les imitateurs de Watteau se flattaient d'ouvrir des voies nouvelles à l'art, il y avait encore, dans leur coin, les néo-catholiques, les penseurs, les rêveurs et les humanitaires s'efforçant aussi de faire leur petite révolution. Ceux-ci, rejetons transportés des pépinières de la nouvelle école allemande, ont commencé par faire des compositions mystiques sur des sujets religieux ; puis d'encore en encore et après s'être emberlucoqués, comme dit Rabelais, des billevesées et des *blagues* sérieuses dont on nous fatigue l'esprit, l'oreille et les yeux depuis une trentaine d'années, ils en sont venus à nous représenter des *cycles*, des *synthèses* religieuses ou historiques, et à inventer enfin la peinture *humanitaire*.

Pour mon compte, je déclare que je ne voyage qu'avec peine et avec une sorte de répugnance à travers ce chaos d'idées où l'on ne sait jamais bien où l'on est, ni où l'on va. Aussi ne parlerai-je de la série de tableaux qui va suivre que pour signaler particulièrement les qualités ou les défauts pittoresques qu'ils renferment.

Je commencerai par les ouvrages du plus hardi et du plus spirituel faiseur de compositions synthétiques, M. Paul Chenavard. Dans une suite de cartons ou grands dessins, l'auteur s'est proposé de donner une idée de la civilisation européenne depuis la fondation de Rome jusqu'au siècle de Louis XIV, en marquant les principales époques intermédiaires du règne d'Auguste et de la naissance de Jésus-Christ, des ravages d'Attila, des Croisades et de la Réforme. Entre ces points historiques, il y a tou-

jours huit ou dix sujets exprimant les nuances qui les séparent, sans compter *la Philosophie de l'histoire, l'Enfer, le Purgatoire* et *le Paradis,* quatre dessins très-compliqués, qui ne sont cependant que l'avant-propos des cinquante-trois compositions formant toute la collection.

En 1853, je fis ressortir le mérite réel de cette suite de sujets où l'auteur a déployé une richesse d'imagination, une intelligence de l'histoire et une habileté dans l'art du dessin, qui lui font grand honneur. Toutefois, il faut le dire, outre que le *peintre* n'apparaît pas plus dans ces *dessins* que dans les cartons de MM. de Cornélius et Kaulbach, où trouverait-on des superficies murales assez grandes pour exécuter de telles peintures, s'il prenait fantaisie à cinq ou six de nos artistes de faire encore quelques synthèses historiques de cette dimension? Je n'ai pas une idée bien précise du talent de M. Chenavard en tant que *peintre* ; mais puisqu'il rivalise avec les Allemands en *dessinant* ses compositions, que ne suit-il l'exemple de MM. Owerbeck et Jules Schnorr qui composent et font graver dans des formats maniables, des histoires dont les sujets se suivent en se coordonnant [1] ?

C'est en caressant des idées de la même nature et en se modelant sur les compositions allemandes, que M. Gérome, à qui je reviens, s'est efforcé de réaliser en peinture, sur une toile immense et sous des formes emblématiques, ce beau passage de la neuvième époque de *l'Histoire universelle* de Bossuet se terminant par ces lignes : « Victorieux par terre et par mer, Auguste ferme le temple de Janus. Tout l'univers vit en paix sous sa puissance et Jésus-Christ vient au monde. »

[1] *Sujets tirés de l'Évangile* d'après les dessins d'Owerbeck, à Dusseldorf; et *Biblia sacra, tabulis illustrata ab Julio Schnorr a Carosfeld,* à Leipsick. On trouve aussi ces deux ouvrages à Paris, chez Schulgen et Schwan, rue Saint-Sulpice.

Le César sur son trône est en haut du tableau, Jésus-Christ enfant occupe le bas de la composition, et ces deux personnages sont liés l'un à l'autre par deux guirlandes d'épisodes relatifs à cette importante époque et se développant en demi-cercle à droite et à gauche.

L'artiste a déployé beaucoup d'intelligence, d'érudition et de talent même en resserrant tant de faits dans cette synthèse. Mais, comme nous l'avons dit tant de fois, l'idée en peinture est toujours subordonnée à la précision et au talent avec lesquels elle est rendue : et nous avons le regret de dire que le pinceau de M. Gérome, ordinairement si ferme, est devenu mou et indécis en traçant le siècle d'Auguste.

Oh ! décidément il faut que les peintres se défient des mauvais tours que l'esprit peut leur jouer, quand ils en ont. C'est un écueil que nos artistes spirituels ne redoutent pas assez. Voyez Raphaël : si l'on excepte de ses compositions *la Dispute du Saint-Sacrement* et *l'Ecole d'Athènes*, dont l'ordonnance lui a été suggérée par des ecclésiastiques et des beaux esprits, comme ses idées sont toujours simples ! Et Léonard de Vinci, cet homme dont la vaste intelligence comprenait tout, il n'y a rien de recherché, de quintessencié dans ses ouvrages. Il ne faut pas s'y méprendre, cet entassement d'épisodes emblématiques pour condenser un sujet dont l'étendue ne peut être comprise sur une muraille ou sur une toile, tient aux idées gothiques ; et en effet cet artifice grossier n'a repris faveur que depuis que l'admiration aveugle pour le moyen âge a mis le trouble dans tant d'esprits.

Voici un exemple des travers où la rage de généraliser tout, peut conduire. Il y a malheureusement quelques grands hommes qui ont eu à souffrir de l'injustice et de la méchanceté de leurs semblables. M. Glaize est parti de là pour peindre sur une grande toile dix ou douze personnages célèbres. Il donne pour titre à son tableau *le Pilori*, et prend pour épigraphe ces deux vers de Béranger :

Si des rangs sortent quelques hommes,
Tous nous crions : A bas les fous !

Si la plupart des personnages ainsi exposés ont éprouvé des malheurs, il faut convenir que pour la plupart d'entre eux ce n'est ni leur mérite ni leur talent qui en ont été cause ; et à l'exception de Galilée, de Jeanne d'Arc et de Jésus-Christ, car M. Glaize, parodiant *l'Ecce Homo,* a mis ce personnage divin au milieu des hommes, les autres, Homère, Esope, Papin, Bernard Palissy, Dante, etc., ont éprouvé des revers auxquels leur supériorité était étrangère. Or voyez où l'on peut arriver quand on généralise une idée, et convenez qu'il serait aussi facile de faire monter autant de gens sur le pavois que M. Glaize en a placés à son pilori, entre autres : Apelles, Théocrite, Horace, Virgile, Raphaël, Léonard de Vinci, Rabelais, Montaigne, Corneille, Racine, Bossuet, Voltaire, Buffon, Diderot et d'autres encore, qui non-seulement n'ont pas été persécutés, mais qui ont même mené assez joyeuse vie. Quant au mérite pittoresque du tableau de M. Glaize, quoiqu'il y en ait incontestablement, il n'est pas assez saisissant toutefois pour faire passer sur la tristesse et l'étrangeté du sujet.

Je l'ai déjà dit : il ne faut pas que les peintres aient trop d'esprit, car dès que les idées les emportent, ils méprisent leur art qui ne se manifeste que par la forme. Le génie pittoresque est plus fortement empreint sur la tête ou même sur la main de la *Joconde,* que dans tous les cartons spirituels de MM. de Cornélius, Kaulbach et Chenavard, que dans *le Pilori* de M. Glaize, que dans les dix-huit tableaux de M. Janmot, où est tracée *l'Histoire de l'âme.*

M. Janmot, élève de M. Ingres, est encore un homme d'esprit qui tourne agréablement les vers, car il a fait un petit poëme intitulé aussi *l'Ame,* élégant livret qui sert d'explication à ses dix-huit compositions, également fort

spirituelles, quoique parfois trop obscures. Ces compositions, dont je ne puis parler en détail à cause de leur nombre et de leur enchaînement, ont du charme, font rêver agréablement, servent d'aliment à la pensée, mais elles sont généralement si négligées sous le rapport de l'exécution, qu'en lisant les vers du poëte on en apprend plus, je crois, qu'en regardant les tableaux du peintre. Décidément M. Janmot a trop d'esprit. Pensez donc à cet artiste qui exprimait si délicatement les aspirations de l'âme vers Dieu, à cet homme qui a formé Raphaël, à ce Pérugin enfin qui avait la tête si dure et l'intelligence si épaisse, que l'on n'a jamais pu parvenir, à ce que rapporte Vasari, à y faire entrer l'idée de l'immortalité de l'âme. Quel mystère que le talent !

Au nombre de ceux que la pensée et leur imagination rendent parfois trop dédaigneux de la forme, il faut compter M. Laemelein, auteur de *la Musique* et d'une autre grande composition, *les Quatre chars de l'Apocalypse*, qui serait un ouvrage remarquable si l'exécution était à la hauteur de l'idée. Mais M. Laemelein, quoique naturalisé Français, se sent toujours de son origine allemande, et ses tableaux ont l'inconvénient de trop ressembler à des cartons. On ne s'explique pas d'ailleurs pourquoi l'artiste a traité ce sujet biblique dans de si grandes dimensions. *La Vision d'Ezéchiel*, de Raphaël, *le Ravissement de saint Paul*, du Poussin, pour être peints sur de petites toiles, n'en sont pas moins de grandes compositions.

L'envie de frapper un grand coup, d'attirer forcément l'attention du public entraîne trop souvent les jeunes artistes à produire, pour leur début, des tableaux énormes dont le sujet, la plupart du temps, ne permet pas qu'on les place dans les églises et dans les grands édifices publics. C'est la faute qu'a commise M. Janet-Lange en peignant, d'ailleurs avec talent, *Néron conduisant un quadrige dans le cirque*. Ainsi que M. Laemelein, M. Janet s'est proposé la difficulté de représenter quatre chevaux

courant à bride abattue, vus de face. On peut louer le zèle et encourager les efforts de ce jeune artiste; mais Néron? que faire de Néron? et où placer ce personnage sanguinaire accomplissant l'un des actes les plus frivoles de sa vie ?

En considérant, comme je le fais ici, le talent des artistes, non pas tant d'après la nature et le genre des sujets qu'ils traitent, que d'après leurs intentions et leur capacité intellectuelle, on est frappé, à la vue des ouvrages des penseurs et des gens à imagination, de leur insuffisance comme *peintres* praticiens, et de la tendance qu'ont presque tous ces artistes à ne tracer que des *cartons*. M. Yvon, dont on a si vivement goûté des suites de beaux dessins sur des sujets tirés du Dante, est toujours moins heureux quand il reprend le pinceau; et si, à l'aspect du tableau du *Maréchal Ney pendant la retraite de Russie*, on rend justice au mérite remarquable de sa composition, on regrette que l'effet général soit si confus, et que la fermeté du dessin se perde sous la mollesse du pinceau et l'insignifiance du coloris.

Avant d'aborder les sujets anecdotiques, puis enfin le genre, consacrons quelques lignes à des peintres habiles, dont le talent est justement apprécié depuis longtemps par le public, mais qui, par la modestie de leur caractère, et surtout à cause de leur éloignement pour tout ce qui ressemble à des coteries, ont exercé leur pinceau non sans éclat et toujours avec indépendance.

Je citerai d'abord M. G. Rouget dont on a remarqué un grand tableau représentant *l'Abjuration de Henri IV*. L'ordonnance de cette composition est simple, grande et pittoresque; et dans l'ensemble de la scène il règne un effet large et un coloris vrai, lumineux, qui rappelle la manière des bons maîtres.

Le Tintoret près de sa fille morte, tableau auquel il faut joindre plusieurs portraits dont les expressions sont fines, et que l'artiste a colorés avec une rare habileté, forment

le tribut que M. Cogniet a envoyé à l'Exposition universelle.

Nous mentionnerons encore *la Mère de pitié* de M. Caminade; les gracieuses compositions de M. Gendron, son *Idylle* et sa *Titania* entre autres, et l'ouvrage d'un homme recommandable par ses qualités personnelles et par son talent, M. J. B. A. Vinchon, que la mort vient d'enlever subitement. Cet artiste, pensionnaire à Rome en 1814, auteur de plusieurs tableaux dont les sujets sont tirés de l'histoire ancienne, s'est particulièrement fait connaître par de grandes scènes contemporaines placées dans les galeries historiques de Versailles. On voit de lui en ce moment une composition aussi curieuse par le fait important qu'elle représente que par la clarté et l'exactitude avec lesquelles il est reproduit : ce sont *les Enrôlements volontaires sur le Pont-Neuf, en* 1792. Nos jeunes peintres, qui se croient obligés de rechercher les attitudes, les costumes et les expressions les plus désordonnés quand ils traitent des sujets de la première Révolution et même de l'Empire, comme cela est arrivé à M. Charles Muller, trouvent le tableau de M. Vinchon froid, *bourgeois* même. Mais M. Vinchon, historien fidèle, est resté dans le vrai; et ceux qui ont été témoins de cette prise d'armes par les volontaires de Paris doivent se souvenir que les élégants qui promenaient la veille leur indolence et leurs ridicules dans les allées du Palais-Royal et des Tuileries, conservaient encore sous l'habit militaire qu'ils venaient d'endosser quelque chose d'efféminé dont ils ne tardèrent pas à se débarrasser au camp de la Lune, sur les lignes de Wissembourg, et à Valmy.

Nous voici arrivés à l'un des derniers modes de la peinture, ce que l'on est convenu d'appeler *le genre*, dont l'objet est la représentation de scènes anecdotiques, familières et comiques, y compris le burlesque. La peinture de genre est tout à la fois un résultat du climat et de l'état de civilisation dans lequel vivent les peuples, chez qui

ce mode de l'art se développe. Nous voyons, d'une part, qu'il fleurit naturellement et presque exclusivement parmi les nations du Nord, tandis qu'au Midi il ne commence à poindre, comme à regret, qu'après que l'art, successivement hiératique, héroïque et historique, a produit tous ses effets. En étudiant avec soin les sujets les plus élevés traités par les peintres de la vieille école allemande, on sera frappé de la simplicité presque vulgaire des traits et des formes des personnages, dont la plupart ne sont que des portraits scrupuleusement copiés d'après nature. Non-seulement l'idéal n'y entre pour rien, mais un certain amour de l'intérieur, du foyer domestique, perce dans les sujets qui ont le moins de rapport avec les idées et les affections terrestres. Ce qu'aiment à représenter les peintres de genre, le bonheur au coin du feu, au sein de la famille, à l'abri des intempéries d'un climat rigoureux, se trouve déjà là en germe ; et de ce point de départ aux scènes familières et bourgeoises de Van Ostade, de Terburg et de Steen, la trace est facile à suivre. Que si nous tournons nos regards vers le midi de l'Europe, qu'y voyons-nous, au contraire? Que depuis Cimabué, qui vivait au treizième siècle, jusqu'au Bassan, mort en 1592, on ne trouve pas un exemple de peinture de genre ; que pendant trois cents ans l'art n'a eu pour objet en Italie que la propagation de la foi religieuse et celle de la connaissance de l'histoire tant sacrée que profane, sans qu'aucun artiste ait eu l'idée de peindre les individus et leurs mœurs. Au Midi, l'humanité a été considérée dans son ensemble ; au Nord, c'est l'individu que l'on se propose pour modèle.

La France et l'Allemagne, où la tradition méridionale a été conservée avec respect et amour, sont les deux pays, comme on a pu s'en assurer à l'Exposition universelle, qui cultivent encore avec le plus de succès l'art élevé, la peinture de haut style, tandis que la peinture des individus, les scènes familières, tristes ou comiques, sont l'objet constant des artistes de la Grande-Bretagne.

Le climat, nous l'avons dit, entre pour beaucoup dans la différence de ces dispositions. Au Midi, le soleil, le jour, la vie large, sur une terre fertile, qui laisse du loisir à l'homme; au Nord, le froid, les brouillards, un sol ingrat, qui ne produit que quand il a été inondé de la sueur de ses habitants, ce qui rend si doux le coin du feu à la maison, *the fireside at home*. Mais à ces causes se joint l'influence qu'exerce sur les beaux-arts une civilisation plus ou moins avancée. Bien que les intelligences et le luxe se soient largement développés pendant les beaux siècles de l'Italie, jamais ce pays n'a été envahi par cette diffusion de croyances et de lumières, ni surtout par ces habitudes confortables si répandues en Angleterre. En outre, mille sectes et la religion même de l'État ont fait disparaître ou au moins ont discrédité depuis longtemps dans ce pays, les objets d'art qui pourraient servir d'ornement aux lieux publics ; aussi tout ce qui en Italie a concouru, au moins par le secours des yeux, à instruire et à former le goût des masses, est-il resté sans vertu et sans action en Angleterre. L'art du portrait, cultivé au seizième siècle par Holbein, et accueilli, protégé par les gens de cour sous Charles Ier, puis la peinture de genre introduite par Hogarth et recherchée exclusivement par les gens riches, tel est encore aujourd'hui l'état des beaux-arts dans la Grande-Bretagne, où en somme on ne fait de la peinture que pour les amateurs riches.

A l'époque de la Renaissance, l'art en Italie se proposait un but bien plus élevé et avait une allure bien autrement généreuse. Les riches faisaient travailler les grands artistes pour glorifier Dieu dans ces temples où les fidèles, à quelque classe qu'ils appartinssent, venaient prier et jouir de la publicité des chefs-d'œuvre qu'on y avait amassés.

En examinant les peintures venues de tous les lieux civilisés du globe, plus d'une fois nous avons signalé la tendance générale qui entraîne les artistes de tous les

pays à cultiver *le genre*. Jusqu'ici les deux nations qui ont le plus énergiquement résisté à cet entraînement sont l'Allemagne et la France. L'Allemagne en a été garantie par le goût naturel qui y règne pour les idées élevées, mystiques et philosophiques ; et la France a été particulièrement retenue sur la pente par l'institution de l'École des Beaux-Arts de Paris et de Rome. En effet, si l'on considère avec attention les ouvrages de ceux de nos plus habiles artistes dernièrement formés hors de l'École de Rome, à travers leurs qualités on découvrira tantôt un relâchement dans le style de l'exécution, tantôt une recherche subtile dans la composition, qui détournent de ces ouvrages ce caractère de grandeur et de gravité qui doit distinguer la peinture de haut style.

Le dernier mode de l'art, *le genre*, ne s'est développé que tard et sans beaucoup d'éclat en France. Lorsque Corneille, les beaux esprits de l'hôtel de Rambouillet et les romans de mademoiselle de Scudéri exerçaient une si puissante influence sur la cour, sur les gens lettrés et de bonne compagnie, on avait peu de goût alors pour cette reproduction exacte de la nature vulgaire qui charme tant de monde aujourd'hui. Poussin, Lesueur, et bientôt après Ch. Le Brun, de leur côté, donnaient à la peinture un caractère grave et majestueux qui laissa des impressions si profondes dans les esprits, que Louis XIV ne voulut jamais supporter dans ses appartements les scènes grossières si délicatement peintes cependant par David Teniers. Depuis, les princes sont si bien revenus des exagérations du grand roi, qu'ils sont tombés dans le défaut contraire ; et l'infortuné Charles Stuart est le premier souverain qui ait recueilli avec prédilection dans son cabinet des tableaux de genre.

L'histoire de ce mode de l'art en France est brève, mais elle ne manque pas d'intérêt. Le premier peintre de notre pays qui se soit adonné à l'imitation de la nature sans choix est Valentin, contemporain de Poussin, dont il

était l'ami. Mais, indépendamment de la gravité de beaucoup des sujets qu'il a traités [1], sa manière, celle de Caravage, son maître, est si large et si énergique qu'il n'est jamais venu à personne l'idée de le considérer comme un peintre de genre. Quoi qu'il en soit, c'est cet habile artiste qui a donné aux artistes de France l'idée d'imiter la nature, sans chercher à idéaliser les personnages d'après les renseignements et les traditions qui nous restent d'eux.

Le Nain, contemporain de Valentin [2], est le premier qui ait peint le genre en France. Son meilleur tableau fait partie de l'École française, dans la grande galerie du Louvre, et représente trois personnages dans une forge. C'est de bonne peinture, mais qui ne peut rivaliser avec celle que faisaient dans le même temps D. Teniers, Gérard Dow, Metzu et d'autres artistes flamands et hollandais.

Deux peintres d'histoire presque contemporains de Le Nain, Bourdon et Subleyras, eurent la fantaisie de faire des tableaux de genre. Bourdon se plut à représenter des haltes de soldats ou de bohémiens, tandis que Subleyras, auteur, ainsi que Bourdon, d'immenses pages historiques, se mit à composer de petits sujets tirés des *Contes* de La Fontaine.

A partir de ce dernier biais, la peinture de genre, au lieu de suivre la voie simple que lui avait ouverte Le Nain, devint imaginaire et fantastique, telle enfin que Watteau l'a traitée, et que son imitateur le plus habile, Lancret, l'a maintenue jusqu'en 1743.

Il faut signaler ici une exception notable ; c'est Chardin (1698-1779), véritable peintre de genre, dont les scènes familières, inspirées par la nature, sont traitées

[1] On voit à Versailles, dans la chambre à coucher de Louis XIV, *les Quatre Évangélistes*, et au Musée du Louvre *l'Incrédulité de saint Thomas*, ouvrages de Valentin.

[2] Mort en 1648.

avec une vérité et une largeur tout à fait remarquables. Il eut du succès, ainsi que Jeaurat, son imitateur ; mais la peinture romanesque et capricieuse ne tarda pas à reprendre son empire, lorsqu'à Lancret succéda bientôt Boucher, le peintre chéri des amateurs et des femmes entretenues. Enfin cette peinture de boudoir et de bergeries galantes, se réduisit, sous le pinceau de Baudoin, gendre de Boucher, à de petites scènes pornographiques dont les amateurs de nos jours recherchent encore avec empressement les gravures.

En réalité, nous n'avons donc eu que deux peintres de genre depuis le commencement du dix-septième siècle jusqu'en 1779, Le Nain et Chardin ; ce qui donnerait à croire que pour ce mode de l'art il y a peu d'aptitude chez nos artistes et que le public y est indifférent. Mais poursuivons pour connaître la vérité.

Après la découverte d'Herculanum et de Pompéia, au milieu du dix-huitième siècle, la révolution qui s'ensuivit dans les arts fut si profonde que la peinture de genre elle-même s'en ressentit. On peut croire que cet événement a exercé quelque influence sur le talent de Chardin ; mais il y a un peintre, M. B. Olivier, dont on ne connaît que quatre tableaux placés dans les galeries de Versailles [1]. L'un de ces tableaux, représentant Mozart enfant, touchant du clavecin chez le prince de Conti, fixe la date de l'ouvrage à l'année 1763 ; or dans ces quatre curieuses compositions, il n'y a plus trace des minauderies imaginaires qui distinguent les productions de Watteau, de Lancret, de Boucher et de Baudoin. Tout y est simple, un peu froid même ; mais les formes comme les expressions sont saisies sur la nature et reproduites sinon avec vigueur, toujours avec goût et simplicité. C'est en peinture de genre ce qu'est la peinture de Vien relativement

[1] Ces quatre tableaux représentent : *Mozart enfant* chez le prince de Conti, un *Souper et Concert* dans le même lieu, *Chasse* près du château, et *Repas* dans la forêt de l'Ile-Adam.

à l'histoire, une étude vraie mais un peu timide de la nature. Quoi qu'il en soit, les ouvrages d'Olivier rendaient à la peinture de genre son caractère et sa véritable destination, celle de reproduire naïvement les scènes familières dont on a été témoin.

Mais le moment où ce mode devait prendre tout son développement en France n'était pas encore venu, et avant qu'il rentrât dans sa véritable voie, il fallait que Greuze s'égarât encore dans les scènes bourgeoisement dramatiques mises à la mode par Diderot, et que Fragonard le père lui rendît une partie des grâces pornographiques que son prédécesseur Baudoin n'avait pas exploitées.

Cependant déjà on avait appris à l'école de L. David à représenter la nature avec simplicité et en conscience; de telle sorte que, si diverses que pussent être les dispositions des élèves, chacun d'eux, ayant acquis le talent d'imiter, n'avait plus qu'à obéir à ses instincts et à son talent, pour rendre ce qui convenait particulièrement à son goût et à son imagination. C'est ainsi que pendant la durée des études de M. Ingres se formèrent dans la même école Richard Fleury, Révoil, le comte de Forbin, Bergeret, Granet, Vermay, Cochereau, Daguerre, Bouton et Verron-Bellecour, c'est-à-dire des peintres qui, depuis les sujets anecdotiques les plus compliqués jusqu'à la représentation des intérieurs d'édifices et de fleurs, ont cultivé toutes les branches de la peinture de genre.

Il serait superflu d'insister ici sur les ouvrages de Granet, connus de toute l'Europe; mais outre les tableaux anecdotiques de Richard Fleury, de Révoil et de Bergeret, dont le succès mit tout à coup à la mode les sujets tirés de l'époque de la Renaissance, nous insisterons sur la *Marie Stuart* de Vermay, exposée en 1808 et placée aujourd'hui dans la belle galerie de M. F. Delessert, comme l'ouvrage fixant l'époque où la peinture anecdotique commença à être largement traitée; puis la *Vue intérieure de l'école*

de David, peinte par Cochereau, qui avec la fameuse *Cuisine* de Drolling père, fit rentrer la peinture de genre dans ses véritables limites [1].

Depuis les premiers tableaux anecdotiques qui excitèrent si vivement la curiosité et le goût du public de 1800 à 1810, ce mode toujours plus cultivé est traité maintenant d'une manière remarquable. M. Paul Delaroche a singulièrement contribué à lui donner de l'éclat par plusieurs compositions dont les plus remarquables sont *le Cardinal de Richelieu et Cinq-Mars*, puis *le Cardinal Mazarin mourant*, gravés par M. F. Girard. Quoique d'une dimension infiniment plus grande et d'un style tout à fait élevé, on peut joindre à ces deux ouvrages la belle composition de l'hémicycle au Palais des Beaux-Arts, où cet éminent artiste, M. Paul Delaroche, a peint l'assemblée imaginaire des artistes de l'antiquité, du moyen âge et de la Renaissance jusqu'au dix-huitième siècle; vaste et magnifique composition qui a fourni à notre premier graveur, M. Henriquel Dupont, l'occasion d'illustrer son burin par une œuvre exceptionnelle de tous points.

Peintre vrai des passions et coloriste habile, M. Robert Fleury a donné aux sujets qu'il a traités une énergie remarquable. La *Scène d'inquisition*, l'un de ses meilleurs ouvrages, est riche d'un effet et d'un coloris vigoureux dont on ne trouve que de rares exemples dans notre école. *Le Pillage d'une maison juive*, *Benvenuto dans son atelier* et *les Derniers moments de Michel de Montaigne* se recommandent par la pantomime dramatique, par la vivacité des expressions dont l'artiste a su enrichir ces ouvrages. Quant au *Colloque de Poissy*, M. Robert Fleury a rendu avec beaucoup d'art et de talent les intentions diverses dont les grands personnages qui y assistent sont animés.

M. C. Jacquand est élève de Fleury Richard, de Lyon,

[1] Ces deux derniers tableaux font partie du Musée du Louvre, école française moderne.

qui le premier se livra au genre anecdotique dans les premières années de ce siècle. Sa manière est plus large que celle de son maître, et il l'a perfectionnée en étudiant les ouvrages de M. Paul Delaroche. A chaque Exposition, cet artiste habile et laborieux donne des preuves de son talent, et l'on se souvient d'avoir vu de lui *Louis XIII jouant aux échecs avec Richelieu*, *Louis XI à Amboise*, et *l'Arrestation de la maréchale d'Ancre*. Le seul tableau de cet artiste qui figure à l'Exposition universelle représente *la Dernière entrevue de Charles Ier avec ses enfants*.

Les peintres d'anecdotes recherchent surtout les sujets tirés de l'histoire des seizième et dix-septième siècles. Le pittoresque des costumes de ces époques est peut-être ce qui les allèche le plus; mais en raison de la civilisation raffinée, bien qu'encore barbare, de ces temps, ils se trouvent souvent forcés de traiter, sous des formes comiques, des sujets dont le fond est atroce. Il est probable que c'est ce contraste même qui devient une cause de succès et qui le fait employer avec empressement par les artistes. *Henri III et le duc de Guise* se rencontrant dans le château de Blois avant d'aller communier ensemble est une horrible scène de perfidie, que M. P. C. Comte a traitée avec autant d'esprit que de talent. C'est un très-bon tableau où le peintre s'est montré habile dans toutes les parties de son art. Or, si c'est pour faire haïr le vice et la dissimulation qu'il a choisi ce sujet, il faut l'en louer, car il n'est pas possible de montrer plus à nu cet ignoble Henri III, presque aussi cruel et beaucoup plus méprisable que Néron, qui au moins ne se donnait pas pour chrétien. Mais pour une partie de notre public tant soit peu blasé, ce sont précisément ces *comédies atroces* qu'il faut mettre en scène pour réveiller son goût. Toutefois, si je hasarde ces critiques sur le mode adopté par M. Comte, je rends pleine justice à son excellent ouvrage.

Parmi les artistes qui cultivent ce genre, nous mentionnerons encore M. P. L. Roux qui, outre un *Bernard*

Palissy, a peint avec délicatesse *Nicolas Poussin dans son atelier;* M. Henry Scheffer, auteur de la *Vision de Charles IX*, de *la Jeune captive*, et M. Labouchère, qui a peint *Luther à Wittemberg*.

Nous voici arrivés à la peinture de genre proprement dite ; mais avant de l'aborder, je me trouve arrêté par les compositions d'un de nos artistes les plus distingués, M. A. G. Decamps. Non-seulement ce peintre n'a guère fait que des tableaux de petite dimension, mais il s'est plu à représenter des scènes comiques et burlesques, ne dédaignant pas de faire entrer en scène toute espèce d'animaux, sans exclure même ceux qui peuplent nos basses-cours. Et cependant cet homme qui réussit si bien dans les choses légères et frivoles, a tracé de main de maître des *Guerriers arabes* et a développé dans une suite de dessins du style le plus élevé et le plus énergique, *l'Histoire de Samson*. Puis, après s'être montré fort et ingénieux dans ces grandes scènes bibliques, on le retrouve naturel et gracieux dans la *Sortie de l'école turque*, et enfin donnant un plein essor à sa verve comique dans le *Don Quichotte et son écuyer*, dans sa *Patrouille turque*, et plus encore peut-être dans ses *Singes peintres ou amateurs*, sur la physionomie desquels M. Decamps a si spirituellement exprimé le tracas et les peines d'esprit que semble causer à ces pauvres bêtes, l'attention qu'elles sont forcées de mettre à un travail qu'elles ont si imprudemment entrepris.

De tous ceux qui depuis trente ans se mettent l'esprit à l'envers pour trouver du nouveau, M. Decamps est le seul qui ait donné de nombreuses preuves de son originalité native. Il est même original par ses qualités et par son défaut, car il en a un grave, celui d'exagérer l'intensité et la transparence du coloris. M. Decamps fait en peinture une faute analogue à celle que commettent certains musiciens de nos jours, qui attachent une importance excessive à la sonorité. Dans les tableaux peints à l'huile par notre artiste, son coloris est hors de proportion avec la petitesse de

ses cadres, et il ressemble, comme je l'entendais dire spirituellement, à un musicien qui jouerait du trombone dans un boudoir. Ce défaut porte ses dangers avec lui ; et je le signale ici non pas tant dans l'espoir que M. Decamps s'en corrigera, que pour en préserver ceux qui sont tentés de l'imiter. Mais qui n'a pas son défaut, et même plusieurs ? Heureux ceux qui, comme M. Decamps, les rachètent par de solides et brillantes qualités !

Il m'est impossible de ne pas adresser au plus grand nombre des peintres de genre, à celui même qui, par la vigueur de son talent, s'élève si haut au-dessus des autres, M. Meissonier, un reproche des plus graves, celui de faire de l'archéologie au lieu de peindre les mœurs, les usages, les costumes et les meubles de notre temps. Les artistes devraient se persuader que, si minutieux que puissent être les soins que l'on prend pour imiter exactement un costume qui a seulement vingt ans de date, la chose est impossible, tant les modes pour couper et porter les habillements sont variées et fugitives. La dernière mode qui règne est d'ailleurs si tyrannique, qu'elle réagit sur celles qui l'ont précédée, et force les artistes à faire plier les fantaisies d'autrefois à celles du jour. Pour s'assurer des infidélités que commetteut nos peintres en traitant des sujets du seizième siècle par exemple, on n'a qu'à comparer les gravures et les tableaux faits à cette époque avec les scènes composées de nos jours sur les mêmes sujets. Que l'on rapproche, au moins par la pensée, le joli tableau de M. Comte, l'*Entrevue de Henri III et du duc de Guise*, de celui du Louvre, où un peintre du temps a représenté le bal donné par Henri III aux noces du duc de Joyeuse, et l'on saura à quoi s'en tenir sur la prétendue exactitude de nos artistes archéologues. Que si l'on arrive au règne de Louis XV, et que l'on compare également les compositions de Boucher, de Baudoin et de Gravelot avec celles de leurs imitateurs, MM. Plassan, Dubasty, Fauvelet, Fichel, Chavet, Baron, H. Lafon, feu Roqueplan

et quelques autres, on observera les mêmes infidélités, à moins, comme cela arrive quelquefois, que ces artistes n'aient copié fidèlement des figures séparées, d'après leurs maîtres favoris, pour en faire des pastiches.

En admettant même que l'imitation de ces vieilles choses soit fidèle, nous ne cesserons de répéter que la peinture de genre a pour objet spécial de consacrer la mémoire des choses du moment. Quant à ces peintures rétroactives dont on fait tant de cas aujourd'hui, je crains bien pour elles qu'elles n'aient le sort de ces faux Mémoires si à la mode il y a vingt ans, que personne ne lit plus de nos jours.

A côté de ces archéologues tant soit peu *pompadour*, nous comptons de bons et véritables peintres de genre, prenant la nature vivante sur le fait et la fixant immédiatement sur la toile. Tels sont MM. Antigna, auteur de la charmante *Ronde des Enfants*, puis M. Steinheil, qui a fait un si joli tableau d'*une Mère avec son Enfant*. La *Fête bretonne*, de M. Poussin, outre son mérite pittoresque, a encore celui de mettre heureusement en scène des paysans d'une de nos provinces que l'artiste a vus agir, dont il nous fait connaître les mœurs, les usages et les costumes. M. Hillemacher est aussi fort habile. *Le Satyre et le Passant*, ainsi que *le Voyage de Ververt* dans le coche, sont de spirituelles compositions peu archéologiques, auxquelles l'érudition ne fait aucun tort et qui laissent aux sujets ce qu'ils ont de piquant. D'ailleurs, M. Hillemacher s'est montré franchement peintre de genre dans *la Leçon de tambour* et *le Dimanche des Rameaux*, ainsi que dans *le Confessionnal de Saint-Pierre de Rome*.

M. Penguilly choisit toujours des sujets et des sites originaux. Il y a quelques années, il exposa une vue des bords de la mer pendant un ouragan, qui faisait une vive impression. Cette année on voit de lui un *Sonneur exerçant son élève*, une *Vedette gauloise* et d'autres compositions très-pittoresques. *L'Atelier de couture, une Mère, le Bain*

de pieds et *l'Excès du travail* sont autant de scènes naïvement traitées par M. Trayer. M. Roehn, dont le père traitait bien le genre, se distingue aussi en ce mode. *Philémon et Baucis, le Bâton de vieillesse, le Joyeux Voisin* et *la Partie de dames*, sont des productions agréables. *Les Glaneuses, le Saint Sébastien*, des *Paysannes consultant des épis*, présentent de petites scènes de mœurs champêtres que M. J. Breton a rendues avec grâce et naïveté. *Le Camp de Satory*, par M. L. Loire, est déjà un souvenir curieux. Quant à M. Guillemin, l'un de nos habiles, il a exposé *la Lecture de la Bible, Pâques fleuries, le Thésauriseur*, et *la Petite Frileuse.*

M. P. A. Jeanron a adopté un genre mixte, où les figures et le paysage jouent un rôle à peu près égal. Le mouvement de ses personnages est toujours naturel, et ses fonds, où la mer joue assez ordinairement un rôle important, sont d'un effet et d'un coloris vrai. En outre, ses compositions éveillent toujours la pensée et font travailler l'imagination du spectateur. En un mot, les tableaux de M. Jeanron disent quelque chose, et c'est ce dont on s'aperçoit devant sa *Fuite en Egypte*, ou bien en regardant *le Camp d'Ambleteuse* et celui d'*Equihem*, ainsi que ses *Bergers au bord de la mer.*

Nous mentionnerons encore des scènes du Morbihan de M. C. Fortin : *le Benedicite, la Leçon de musique* et *les Vêpres en Bretagne;* puis *l'Intérieur d'un atelier*, par M. Horsin-Déon.

Quoique M. Bida n'expose que des dessins, leur mérite est tel, que nous les adjoignons aux peintures qui ont pour objet la représentation de mœurs et de costumes du temps, bien que de pays lointains. *Le Retour de la Mecque* et *la Cérémonie du Dossèh au Caire, une Femme fellâh du Caire* et *le Barbier arménien* sont des ouvrages supérieurement composés, traités avec un goût et un style purs, et qui révèlent de la manière la plus heureuse les habitudes et les costumes de l'Orient.

Indiquons encore *le Fils de Louis XVI dans la tour du Temple*, et surtout *la Tentation de saint Antoine*, jolie fantaisie réalisée avec beaucoup de talent par M. Tassaert.

Malgré le mérite souvent remarquable de quelques-uns des peintres de genre qui viennent d'être nommés, tous le cèdent cependant, et de beaucoup, à M. Meissonier. Je n'entrerai dans aucun détail sur les ouvrages déjà si généralement connus et appréciés de cet artiste, ne m'attachant qu'à sa dernière production, *les Ferrailleurs*, son chef-d'œuvre jusqu'ici, en attendant qu'il aille plus loin et plus haut. Je l'ai dit : M. Meissonier est un maître, et un maître très-habile. Il a commencé par des tableaux microscopiques, et dans sa dernière composition, ses *Ferrailleurs*, les figures ont huit pouces à peu près. Or, c'est le seul exemple, à ce que je crois, d'un peintre dont le mérite et le talent aient gagné à mesure qu'il a grandi la dimension de ses personnages, car le contraire arrive ordinairement.

Deux hommes, après avoir joué et bu, se prennent de querelle. Au moment où chacun d'eux met la main à la garde de son épée, leurs amis, deux assistants, s'efforcent de les séparer ; tel est le motif du dernier tableau de M. Meissonier, dont la composition est remarquable par la combinaison si juste et si fine des mouvements variés de ces quatre hommes. Si les attitudes sont vraies, les expressions ne le sont pas moins, et il y a tant de vérité dans cette scène violente, que bien que ces gens n'aient pas de nom et que leurs manières soient loin de plaider en leur faveur, on est ému parce que l'on a peur que le sang ne coule.

Dans les plus petits ouvrages de M. Meissonier on a toujours été frappé de la justesse des intentions et des mouvements de ses personnages ; mais en voyant ces mêmes qualités non-seulement reproduites dans un ouvrage beaucoup plus grand, mais imprimées avec encore plus de certitude et d'énergie, alors on se demande si le

talent de cet artiste est de nature à se perfectionner à mesure qu'il augmentera la dimension de ses personnages. A ce compte, nous pourrions entretenir de bien flatteuses espérances jusqu'au moment où les figures de ses tableaux atteindraient la grandeur naturelle.

En résumant les observations que nous avons faites sur la peinture de genre, depuis Le Nain (1640) jusqu'à nos jours, nous voyons que ce mode a été assez faiblement cultivé, et par peu d'artistes en France, jusqu'en 1797 ; que pendant près d'un siècle ce sont les peintures de fantaisie de Watteau, de Boucher et de Baudoin qui ont eu exclusivement la vogue ; que par une singularité assez piquante, c'est du sein de l'école, dite si sévère, de L. David, que sont sortis, vers 1805, Fleury Richard, Revoil, Vermay, Bergeret, Cochereau, et enfin Granet, qui ont ouvert une si large voie à la peinture anecdotique et à celle de genre; et enfin que depuis le commencement de ce siècle, non-seulement on n'a pas cessé de cultiver ces deux modes, mais que les progrès qu'on leur a fait faire et la vogue dont ils sont aujourd'hui l'objet, tendent à absorber et à éteindre complétement la peinture de haut style.

Le portrait n'est pas sans avoir quelque affinité avec le genre ; aussi est-ce le moment de nous en occuper. Originairement on ne faisait pas la distinction des peintres d'histoire et des *portraitistes*, comme on dit aujourd'hui. Les mêmes artistes qui avaient peint *le Cénacle*, *l'École d'Athènes*, *le Christ au tombeau* reproduisaient les traits de la Joconde, de Jules II et de Léon X, de François Ie et de Charles-Quint. Ce n'était pas encore l'usage qu'un petit boutiquier fît faire son portrait et celui de sa femme la veille ou le lendemain de leurs noces.

On connaît la courtoisie impériale de Charles-Quint ramassant le pinceau du Titien; c'est qu'alors les artistes ne faisaient le portrait que des plus grands de la terre, et que ceux-ci regardaient cette dérogation à l'art, comme une complaisance du peintre. Ce qui frappe en effet en

voyant les portraits faits par les grands artistes jusqu'à la moitié du seizième siècle, est la simplicité de l'attitude, de l'expression et même du costume des plus grands personnages. Non-seulement les peintres conservaient la liberté de composer leurs portraits à leur gré, mais les grands qui désiraient être peints par eux, se soumettaient même à leurs fantaisies. Jusqu'à un certain point, c'était le prince ou le riche qui était l'obligé. Dans les portraits de Rubens et de Rembrandt, la liberté de l'artiste se manifeste encore; mais il n'en est plus ainsi dans ceux de Van Dyck; non qu'il faille accuser celui-ci de la moindre bassesse, mais il vivait au milieu d'une cour et d'un monde élégant; il était dans l'opulence, courtisé par les courtisans, séduit et entraîné conséquemment par les dehors de grandeur et de fausse dignité que l'on affectait à la cour de Charles Ier comme à celles de tous les rois. En somme, Van Dyck était subjugué par la mode, par l'étiquette et par les grands airs des gentilshommes raffinés déjà si communs à la cour d'Angleterre. Ce ne fut donc pas aux demandes et aux exigences de ses modèles qu'il obéit, mais aux usages, aux manières, au goût de son temps. Aussi est-ce lui qui le premier a donné à tous ceux qu'il a peints un air de distinction et de gens de cour. Le type le plus caractérisé de ses portraits d'apparat est celui de Charles Ier, que l'on voit au Louvre, où ce prince peint en pied, tenant sa canne d'une main, le poing sur la hanche de l'autre côté, regarde avec fierté devant lui. Cet air de matamore donné à Charles Stuart qui, d'après d'autres portraits, semble avoir eu une expression mélancolique et presque humble, était la physionomie officielle que tout le monde voulait avoir et que Van Dyck savait très-bien donner, même à ceux et à celles qui pouvaient manquer de distinction.

Mais ces métamorphoses que l'élève de Rubens opérait avec art, devinrent bientôt de grotesques transformations, particulièrement en France, de 1700 à 1780, période pen-

dant laquelle la manie de se faire peindre allant toujours croissant, la plupart des peintres devinrent *portraitistes* de profession, et firent des seigneurs fiers et des princesses dédaigneuses des bourgeois et des bourgeoises les plus humbles. Si l'on excepte Latour, dont le talent a toujours été simple et vrai, les *portraitistes* ses contemporains, ou à peu près, Largillière, Toqué, Massé, et surtout Hyacinthe Rigaud, tous ont déguisé leurs modèles en princes insolents, en ministres profonds ou en guerriers vantards [1].

Je ne dis rien de ces portraits ridicules dont la mode commença sous Louis XIII et se continua jusqu'à Louis XV, qui consistaient en déguisements absurdes des personnages de la cour et de la ville, en divinités mythologiques ou en bergers. Tous ces goûts factices ne furent rejetés que vers 1775, lorsque Vien et David s'efforcèrent de rendre au portrait, comme à toutes les autres branches de l'art, sa simplicité et son véritable caractère.

Il faut donc établir une distinction entre les portraits faits accidentellement par les peintres d'histoire et ceux des *portraitistes*. Les premiers se sentent toujours de la volonté ferme qu'a eue l'artiste de ne pas s'écarter des saintes lois de la vérité et de son art ; tandis que les seconds, traités avec plus ou moins de talent et d'adresse, témoignent ordinairement des sacrifices que l'on a faits à la mode du jour et à la fantaisie des modèles. De là, dans ces deux sortes d'ouvrages, des différences de composition et de faire qui sautent aux yeux de tout le monde.

Dans nos examens précédents nous avons signalé en passant, des portraits peints par des artistes que leurs études et leur goût ramènent toujours à la culture de l'art élevé ; c'est le cas d'y revenir en ce moment. L'ouvrage

[1] Voyez les gravures des portraits que H. Rigaud a faits d'après Samuel Bernard, C. d'Hozier, le marquis de Dangeau, Desjardins le sculpteur, H. Mansard, le cardinal de Fleury, le cardinal Dubois, H. de Latour d'Auvergne, et d'après lui-même.

le plus remarquable en ce genre est, de l'avis universel, le portrait de M. Bertin aîné. A ce chef-d'œuvre de M. Ingres il faut ajouter les portraits de M. le comte Molé, de madame la comtesse d'H*** et celui du peintre lui-même, où la nature est saisie avec tant d'énergie et de vérité, sans omettre de rappeler la charmante tête de madame D., peinte à Rome en 1807, sur les traits de laquelle la grâce, la jeunesse et la beauté sont si délicatement empreintes. Dans ces belles peintures on sent toute l'indépendance de l'artiste qu'aucune condition fâcheuse n'a engagé d'avance, et qui les a produites dans toute sa force et son originalité.

Les véritables connaisseurs regardent attentivement un simple profil, le portrait de l'auteur, M. H. Flandrin, qui a épuisé en cette occasion toutes les ressources de son art pour donner à la forme les inflexions que le modelé le plus délicat peut lui imprimer. M. Flandrin a heureusement suivi les traces de son maître, et ce profil, qui n'attire pas l'attention au milieu d'une exposition nombreuse, pourrait bien, par la suite, occuper une place importante dans une galerie auprès d'ouvrages de choix.

Cinq portraits de femmes, déjà mentionnés, assignent un rang très-distingué à M. H. Lehmann parmi ceux qui traitent ce mode avec talent. Cet artiste est aussi du nombre de ceux qui ne transigent pas avec la vérité et traitent leur art sérieusement sans tenir compte des exigences du monde.

Le Frère Philippe, général des Frères de la doctrine chrétienne, peint en pied et de grandeur naturelle, est un ouvrage fort original de M. H. Vernet, et qui ne manque pas de style, quoi qu'on en puisse dire. L'humilité religieuse du modèle a bien servi l'artiste, qui a profité on ne peut plus heureusement de cette donnée pour copier avec fidélité cette physionomie simple et intelligente du général des Frères, et profiter de la largeur et de la sévérité de son vêtement, sans rien changer même à l'extrême sim-

plicité du lieu où se trouvait son modèle. Ce portrait, et celui de *Charles X passant la revue au Champ de Mars*, sont deux excellentes productions de M. H. Vernet.

Nous renouvelons avec empressement les mentions honorables que méritent les portraits gracieux d'aspect, quoique d'une exécution sévère, peints par MM. Cogniet, Amaury-Duval, Léon Bénouville, Cabanel et Bouguereau. Ce sont de bons et solides ouvrages. Mais j'engage les trois derniers jeunes artistes que je viens de nommer à se roidir contre la mode, à ne pas sacrifier au goût que l'on a maintenant pour le joli et le *comme il faut*, car une fois sur cette pente, on n'est plus maître de son talent; ce sont les amateurs qui le dirigent, et Dieu sait comment!

M. C. P. Larivière réussit très-heureusement à faire ce que j'appellerai les portraits honoraires, tels que ceux de nos généraux en grand costume militaire. Il y en a plusieurs de cet artiste dans les galeries de Versailles, qui se font remarquer, et celui du maréchal Leroy de Saint-Arnaud, placé à l'Exposition universelle, se distingue par l'aisance de l'attitude, la vérité du coloris et la fermeté du pinceau.

Le buste du savant Arago fait honneur au talent grave de M. Henri Scheffer; des têtes bien peintes et scrupuleusement étudiées sont dues au pinceau ferme de M. Matet, de Montpellier, et le portrait d'un jeune homme et d'une jeune personne, par M. D. Philippe, donne de flatteuses espérances. Quant au portrait en pied du cardinal Donnet, par M. Timbal, il faut le compter parmi les productions de ce genre, traitées dans le style le plus pur et le plus sévère.

L'empire du *portraitiste* est partagé entre M. Édouard Dubufe et M. Winterhalter, deux hommes de talent. Ce dernier, dont le pinceau est vif et hardi, va droit au fait et obéit à la mode sans sourciller. La crinoline, les tournures, les *paniers* même dont nous sommes menacés, rien ne lui fait peur, rien ne l'arrête. Mais plus prudent de

son côté, M. E. Dubufe dissimule l'exagération des vêtements, donne la ressemblance désirée aux gracieuses élégantes qui l'ont choisi pour peintre, et en somme fait de la peinture mondaine avec un talent remarquable, comme on peut s'en assurer par les sept jolis portraits qu'il a exposés. M. E. Dubufe a la vogue, et il le mérite.

M. Winterhalter n'est pas moins recherché, et avec autant de raison. Je serais même disposé à lui faire des éloges sans commentaires, si son tableau représentant *l'Impératrice entourée de ses dames d'honneur* ne me forçait de prendre à partie les couturières de Paris. Je leur dirai donc sans préambule que les vêtements ridicules et horriblement laids dont elles affublent nos dames, seront cause que les portraits que l'on fait de nos contemporaines, si excellents qu'ils puissent être sous le rapport de l'art, ne pourront plus être regardés aussitôt que la mode d'aujourd'hui aura changé demain. Sans remonter plus haut que ce siècle, nous avons vu se succéder des modes si étranges, celles de la République, du Directoire, du Consulat, de l'Empire et de la Restauration, qu'on n'ose plus laisser voir un seul des portraits de femmes peints à ces époques, dans les familles, car ce sont pour nous aujourd'hui d'affreux et intolérables déguisements. Je ne me fais aucune illusion, et je sais que je prêche dans le désert; cependant mes paroles ne seront peut-être pas entièrement perdues, et il y a telle femme d'esprit et de sens qui, pour ne pas transmettre un souvenir ridicule de sa personne, fera attention au costume qu'elle choisira pour se faire peindre; de même qu'il se trouvera des artistes de goût et assez indépendants, pour braver le ridicule des modes passagères.

Cet avertissement donné aux modèles et aux peintres, nous achèverons de désigner ceux de nos meilleurs portraitistes dont les ouvrages ont figuré à l'Exposition universelle. M. Landelle a exposé huit portraits traités avec grâce et facilité; il y en a autant de M. J. Roller, qui sont

bien modelés et bien colorés. En citant ceux de M. Court, j'en profiterai pour réparer l'omission que j'ai faite du tableau d'*Antoine près du cadavre de César*, que cet artiste exposa en 1827, aux applaudissements du public. MM. Pérignon, Tissier, Ricard, Rodakowski peignent aussi le portrait avec succès, ainsi que madame Juillerat.

J'omets sans doute bien des noms recommandables, car il y a peu d'articles du livret qui n'indiquent un portrait. Mais ce genre, qui fait produire un ou deux ouvrages hors de pair dans le cours d'un siècle, a le grave inconvénient d'être devenu une ressource pour l'existence des peintres; en sorte que leurs besoins d'une part, et, de l'autre, la vanité capricieuse des modèles jointe aux exigences de la mode, concourent à faire baisser l'art du portrait, qui n'est excellent que lorsqu'il est traité par des hommes de mérite et tout à fait indépendants.

Nous n'aborderons pas les ouvrages de nos paysagistes contemporains sans donner, comme nous l'avons fait pour les autres modes de l'art, un aperçu des vicissitudes que le genre qu'ils cultivent a éprouvées. Le paysage n'a été pendant longtemps qu'un accessoire disposé pour expliquer un sujet, mais où les figures jouaient le rôle le plus important. Quoiqu'il ait été employé ainsi, et quelquefois avec un certain éclat, par Raphaël, Titien et le Giorgion, ce n'est guère qu'à la fin du seizième siècle que les Carrache et Dominiquin ont commencé à faire un accessoire des figures, et le sujet principal du paysage. Vers la même époque, une révolution analogue s'opérait dans les Flandres, et Martin de Vos, Van Orley, Mathieu et Paul Bril, ainsi que l'Allemand Elsheymer, ouvraient la voie au paysage, qui devait prendre un développement plus complet encore sous le pinceau de N. Poussin et de Gelée, dit *Claude le Lorrain*. Ce dernier même a peut-être plus particulièrement contribué à faire un genre à part du paysage, en n'introduisant dans ses compositions que peu de figures, sans les rattacher même à un sujet

bien déterminé. Quoi qu'il en soit, ces deux grands artistes passent avec raison pour les fondateurs de cet art nouveau, et par la différence de leur génie ils lui ont ouvert les deux grandes voies qu'il peut suivre, le genre historique et le genre champêtre. L'un et l'autre de ces artistes ont eu des imitateurs, mais point d'égaux. Stella, Guaspre Poussin, Lahire, Bourdon, P. Patel, Dufrénoy, Allegrain et Manglard furent des paysagistes de talent; mais, à l'exception de quelques amateurs curieux et érudits, qui connaît aujourd'hui leurs ouvrages? Comme toutes les autres branches de la peinture, le paysage fut bientôt soumis à la mode, à la fantaisie et à la manière ; et Watteau inventa des montagnes, des lacs et des végétaux tout aussi étranges que ses figures; puis il eut pour successeur Boucher, dont toutes les scènes, censées pastorales, se passent dans des pays, au milieu de plantes et d'arbres de formes invraisemblables, dont le coloris factice rappelle celui des décorations des petits théâtres. Tous les amateurs français se sont extasiés sur les productions de ces deux peintres depuis 1700 jusqu'en 1768. Vers cette dernière époque, après la révolution opérée dans les arts par la découverte d'Herculanum, et lorsque, ainsi que je l'ai dit, Chardin et Olivier avaient déjà ramené la peinture de genre à sa véritable destination, un artiste très-habile, Joseph Vernet, rendit le même service à l'art du paysage. Doué d'une grande facilité, dont il fut d'abord porté à abuser, il alla étudier en Italie, observa scrupuleusement la nature, l'imita avec intelligence, et substitua à ces éternelles maisonnettes entourées de poules et de canards, dont les peintres de son temps ornaient les dessus de portes, les effets majestueux de la nature, et fit enfin la vue des ports de France, qui le maintiendront toujours au rang des meilleurs paysagistes français.

Joseph Vernet avait ramené son art à la simplicité et au vrai; mais la tradition du paysage historique était en quelque sorte perdue. Or c'est encore à Louis David que

l'on doit les premiers efforts tentés pour la remettre en honneur. Pendant ses séjours à Rome, cet artiste a fait des croquis de paysages, des vues de montagnes et de fabriques dont il se proposait de remplir les fonds de ses tableaux. Ces croquis, dont plusieurs sont en ma possession, ont été faits à Rome et rappellent ceux que N. Poussin a tracés dans cette ville. C'était une protestation contre le paysage à *petites maisonnettes* si à la mode en ce temps et qui commence à reprendre faveur aujourd'hui.

Malgré les bonnes intentions de Lantara pour revenir à la simplicité de la nature, on connaît si peu de tableaux de cet artiste, et ceux qui sont au Musée du Louvre sont si faibles, qu'il vaut mieux glisser légèrement sur cet étrange personnage dont je crains bien que la réputation que lui a faite un vaudevilliste, ne soit plus grande que son mérite.

Vers la fin du dix-huitième siècle, poussé toujours par la révolution que Vien et David avaient faite dans les arts, il y eut un peintre, Valenciennes, qui tenta de remettre le paysage historique en honneur. Il fit de louables efforts ; mais, très-inférieur à Joseph Vernet pour l'habileté du pinceau, on lui sut gré de ses intentions sans être attiré par ses ouvrages. Un Français, son contemporain, qui a passé presque toute sa vie à Rome et qui y est mort, Boguet, eût été un paysagiste tout à fait remarquable, si à l'exactitude et à la finesse du dessin, il eût joint le charme du coloris et l'habileté du pinceau. On voit plusieurs tableaux de lui dans les galeries de Versailles ; entre autres la *Bataille de Rivoli*, que les jeunes paysagistes disposés à bien dessiner les terrains, pourront consulter avec fruit. Il faut encore citer Robert, le contemporain de Boguet, mais qui donna dans la fantaisie et créa un genre factice, *les ruines*. On raffola pendant un temps des *ruines* de Robert. Les salons et même les cafés briguaient l'honneur d'avoir des ruines de Robert. Au fond, cet artiste n'avait qu'un talent médiocre dont le temps a fait justice ; mais

Robert s'était rendu célèbre par ses excursions dans les catacombes; il était d'ailleurs aimable, gai, bon convive et avait de petits talents de société qui donnaient de l'éclat à ce qu'il peignait. C'est ainsi que pendant son séjour à Rome il se faisait admirer par son adresse en lançant une pomme par-dessus l'arc de Septime-Sévère, en traversant ledit arc pour aller recevoir son projectile de l'autre côté, sur la pointe d'un couteau. Revenu en France, il sentit la nécessité de proportionner ses tours d'adresse à la délicatesse parisienne, et à la fin des repas où il était invité, il jetait de la main droite un grain de groseille en l'air, qui venait se fixer en retombant sur une aiguille anglaise que Robert tenait de la gauche. Malgré cette dextérité excessive, cet artiste peignit assez maladroitement de la peinture creuse. Les paysagistes bien intentionnés, mais trahis par leur talent, n'ont pas manqué vers le commencement de notre siècle. Bidault, entre autres, se fit une réputation à Paris en rapportant d'Italie une suite d'études scrupuleusement peintes d'après nature; mais quand il fallut produire des tableaux, le paysagiste fit défaut, et le mérite de Bidault se borna à mettre les élèves sur la voie d'imiter la nature, au lieu de faire de la fantaisie, comme Watteau, Boucher et Robert.

Bientôt après parut Victor Bertin; cette fois on crut le paysage historique ressuscité, et pendant le Directoire et l'Empire il fut le premier en ce genre. Victor Bertin avait une manière de peindre qui paraît ridicule aujourd'hui à des paysagistes qui en ont une tout aussi conventionnelle, sans qu'ils possèdent son talent. Quoi qu'il en soit, pendant que Victor Bertin régnait en monarque absolu aux Expositions, il y avait un autre artiste, Chauvin, faible coloriste, mais excellent dessinateur, et composant ses paysages de la manière la plus heureuse. Les artistes en faisaient grand cas, mais les amateurs n'ont jamais goûté ses ouvrages. J'avais connu Chauvin à Paris, et quand je le retrouvai à Rome, en 1823, ce pauvre garçon était devenu

sourd. En le revoyant, ma première idée fut de lui demander quel ouvrage l'occupait en ce moment; mais, portant la main à son estomac : « Elle a toujours une barre là, » me dit-il. Le pauvre homme, il me parlait de sa femme, dangereusement malade, dont il était sans cesse préoccupé. Chauvin n'avait pas toutes les qualités d'un grand paysagiste, mais c'était un habile homme, et je regrette qu'il n'y ait aucun ouvrage de lui au Louvre.

Que d'ouvrages qui ne vivent que tant que les auteurs ne sont pas morts ! De tous les noms que j'ai déjà cités après ceux si éclatants de Poussin et de Claude Lorrain, les autres ne produisent qu'un léger murmure qui va toujours en s'affaiblissant à mesure que le temps marche ; quant au reste, il flotte en plein oubli.

Qui se souvient aujourd'hui de Michallon, qui semblait pendant la Restauration avoir rendu au paysage historique son éclat et toute sa gravité? Le nombre de ses imitateurs fut grand tant qu'il vécut; tous ont changé de manière depuis sa mort.

J'ai parmi mes livres un *Traité de Paysage* venant de la Chine, dans lequel il y a des recettes proposées comme modèles pour feuiller les différentes espèces d'arbres. Avec ce procédé, on fait toujours chaque arbre de la même manière sans risque de se tromper ; on a suivi la règle. Ces braves Chinois n'en demandent pas plus à leurs peintres, et il y a tels ou tels petits crochets qui avertissent que c'est un bambou, un sapin ou un pêcher qu'on a voulu faire, et pas un critique du Céleste Empire ne s'est jamais avisé de faire une observation à ce sujet. Sans avoir des procédés aussi uniformes et aussi précis, les peintres paysagistes d'Europe ont cependant leur manière de feuiller qui fait reconnaître non-seulement l'époque à laquelle l'ouvrage a été peint, mais l'artiste qui l'a achevé. Deux pouces carrés de feuillage de la main de Bourdon, de Lahire, de Patel, de Watteau ou de Boucher, vous apprendront, non pas quel est l'arbre

auquel ce feuillage appartient, mais quelle est la main qui l'a touché, ce qui nous ramène au système chinois. En effet, si les peintres que je viens de citer ont fort souvent *chinoisé*, ceux qui sont venus après eux, et nos contemporains même, rivalisent parfois en ce genre avec les peintres de l'extrémité de l'Orient. On peut même avancer, sans être injuste, qu'à l'exception de N. Poussin, du Lorrain et de Paul Potter, exempts de toute manière en imitant la nature, presque tous les autres paysagistes, même les plus habiles, Karel Dujardin, Both d'Italie, Berchem, Vander Kabel, Vander Meulen, Hobbema et Ruysdael lui-même, outre l'aspect particulier sous lequel ils envisageaient la nature, avaient encore une certaine *manière* à eux de la représenter. C'est qu'en effet de toutes les qualités que doivent posséder les paysagistes, la naïveté, la sincérité dans l'imitation, ont toujours été et sont encore les plus rares.

Depuis cinquante ans que j'assiste aux expositions, j'ai vu les paysagistes successivement en possession de la vogue, imprimer à la composition et à l'exécution de leurs tableaux, des caractères tout opposés, et faire croire au public, pendant deux ou trois ans, qu'ils étaient arrivés au véritable but de leur art. Robert, Valenciennes, Bidault, Victor Bertin et Michallon entre autres, ont fait chacun une petite révolution que leurs admirateurs ont toujours crue radicale, tandis que depuis la dernière nous en avons vu éclater et s'éteindre trois ou quatre autres. Cette terre, ces montagnes, ces végétaux auxquels le Créateur a donné des formes immuables, en se tamisant à travers les yeux et l'imagination des peintres, se transforment tous les vingt ans, comme les vêtements que nous portons, et rien ne peut affranchir de la mode même les arbres des forêts et les aspects si caractérisés de ce globe que nous habitons.

Parmi les artistes qui ont fait des efforts pour conserver au paysage sa majesté, tout en le présentant sous des

formes nouvelles ...riginales, il faut citer particulière-ment feu Mar... La plupart de ses compositions ont pour types ...tes de l'Orient; et à des lignes de terrain ainsi qu'à ... végétation aussi riche que pittoresque il a joint l... ...arme d'un coloris vrai et vigoureux et d'effets tou... piquants quoique pleins de vérité. Marilhat et M ...écamps, car celui-ci a fait aussi de fort bons tableaux ...e l'Afrique et de l'Asie Mineure, tous deux ont enrichi le paysage d'un mode où la grandeur et la sévérité s'unissent à une certaine grâce particulière aux contrées orientales. Non-seulement il faut louer ces artistes pour leur habileté, mais parce qu'ils ont élevé, ennobli le paysage, qui, ainsi que nous le ferons observer bientôt, tend depuis quelque temps à redescendre à la *maisonnette dans les bois*, comme du temps de Boucher et de Lantara.

Il y a encore un homme dont nous n'avons cessé de louer le talent et la persévérance dans les grandes doctrines, M. P. Flandrin. Tout en marchant dans la voie tracée par N. Poussin, en véritable artiste, amant sincère de la belle nature, M. Flandrin l'a consultée sans cesse, y a choisi ce qu'elle pouvait encore offrir de nouveau et d'élégant, pour le reproduire avec art sur ses toiles. Les lignes variées des montagnes, le feuillage si différent des arbres, et les mouvements de terrain sont dessinés avec un goût et une finesse qui frappent et charment ceux qui aiment réellement la nature agreste ; et l'ensemble des compositions de cet artiste, sans s'écarter jamais des aspects que les campagnes et les forêts présentent, fait travailler l'imagination tout autant, mais dans la ligne du vrai, que les combinaisons fantastiques des Watteau et des Boucher anciens et modernes. Telles sont les qualités solides que l'on trouve dans les paysages de M. P. Flandrin, entre autres dans une *Nymphée, les Tireurs d'arc, les Montagnes de la Sabine, la Lutte, les Bords du Gardon*, etc.

Les amateurs du paysage élevé, tout en regrettant que MM. Aligny et Desgoffe n'aient pas tenté de donner plus

d'éclat et d'attrait à leurs compo... par un coloris vrai et brillant, reconnaissent cependant... de ces deux artistes, qui combinent les lignes de lérite ... paysages avec un talent qui devient plus rare de jour en... ; car on ne saurait se le dissimuler, le goût des horizo... lats avec des ciels immenses, le paysage pauvre et mesqui... composé d'une maisonnette, avec une flaque d'eau où barbotent des canards, redevient à la mode; et, grâce à l'extravagante bouffissure des vêtements des femmes de nos jours, il ne faut pas désespérer de revoir bientôt dans les ouvrages de nos paysagistes des bergères et des bergers galants dans le goût de ceux de Boucher. Aussi les véritables amateurs se plaisent-ils à encourager les efforts de ceux des artistes qui, résistant aux entraînements de la mode, s'attachent au contraire à choisir des sites intéressants par la beauté de leurs aspects et les grands souvenirs qu'ils réveillent; aussi fixe-t-on sa vue avec plaisir, et l'imagination trouve-t-elle un aliment solide et agréable devant *l'Acropole d'Athènes, les Bords du Céphise,* et le *Démocrite* de M. de Curzon, que les amateurs de peinture délicate ont bien su trouver à l'Exposition, malgré la place plus que modeste, qu'on leur avait donnée. Parmi ceux qui ont heureusement de la peine à se détacher des terres classiques du beau, nous citerons encore M. J. A. Bénouville, auteur de trois bons paysages: *le Latium* et deux *Bois de chênes verts,* dont l'artiste s'est inspiré à la villa Doria. On se souvient d'une gracieuse vue du *Lac Némi,* de M. Adolphe Viollet-Leduc, et l'on n'a pas oublié non plus *le Figuier maudit par Jésus-Christ,* composition de paysage historique d'un style élevé et sévère, due à M. C. J. Lecointe. Nous engageons ces artistes à se maintenir fermes dans la voie qu'ils ont choisie. Pour sortir de la foule en peignant le paysage de genre et oser reproduire un site tel quel, il faut être doué d'un talent d'imitation si rare, que l'on ne cite pas plus de deux ou trois peintres hollandais, P. Potter, Rembrandt et Ruys-

dael dont les paysages, insignifiants quant au fond, aient pris une importance réelle de la perfection avec laquelle la nature y est rendue.

Il y a cependant des peintres qui, sans être des imitateurs aussi fins que les maîtres que l'on vient de citer, ont dans la disposition de leur esprit quelque chose qui leur fait envisager la nature sous un aspect particulier qui donne de l'originalité à leurs productions. C'est la qualité saillante de M. L. Cabat. On voit qu'il aime le sombre des forêts, les jeux des villageois, les retraites où l'homme fatigué du monde se plaît à rentrer en lui-même. Ses paysages ont un aspect un peu triste, mais c'est une tristesse douce qui porte son charme avec elle, et que l'on préfère à une gaieté bruyante. Ce calme dans la solitude opposé à la turbulence d'une fête a été fort heureusement exprimé par M. Cabat, il y a quelques années, dans un paysage dont les devants, ombragés de grands arbres, laissent apercevoir dans le lointain une fête de paysans éclairée par le soleil. A ce joli ouvrage il faut ajouter *le Ravin de Villeroy, le Matin, le Soir* et *le Crépuscule,* près desquels on s'arrête, et où l'on aime à réfléchir comme devant tous les ouvrages de M. Cabat.

M. Corot a aussi son charme, mais d'une autre nature ; ses compositions sont ordinairement riantes : il ne sort guère des scènes de printemps, lorsqu'au matin une légère vapeur voile encore le soleil. Il introduit volontiers de tout jeunes personnages nus, qui peuvent passer pour de petits génies qui s'arrêtent un instant sur la terre pour se réjouir et danser. L'intention de ces tableaux est charmante ; mais en peinture comme en morale il ne suffit pas d'avoir une bonne pensée, une bonne intention, il faut les réaliser ; et malgré toute notre bonne volonté nous ne pouvons prendre les tableaux de M. Corot que pour de gracieuses esquisses. Toutefois il a ses adeptes, et MM. Lafage, Chantreuil et Lavieille le poursuivent de près.

Imitateur scrupuleux mais élégant de la nature, M. Léon

Fleury, au contraire, précise ses idées et les formes dont il les entoure. Il aime les sites champêtres, et son style tempéré, mais jamais vulgaire, donne un charme particulier à ses compositions.

Je serais tenté de reprocher à M. Français l'excès de son habileté en peignant. Doué d'une facilité naturelle accrue par une pratique déjà assez longue, au lieu de se retenir sur la pente, il s'y laisse aller. Si les amateurs qui goûtent avec raison son talent se contentent des brillantes esquisses que fait maintenant M. Français, je désirerais que d'autre part, tant pour sa gloire que pour la satisfaction complète des vrais connaisseurs, cet artiste achevât quelques tableaux sérieusement étudiés dans tous leurs détails. On a revu avec plaisir à l'Exposition universelle ses tableaux déjà connus : un *Souvenir d'Italie* et une *Vue du ravin de Népi*; quant à ses dernières productions, un *Sentier dans les blés* et un *Paysan rebattant sa faux*, quoique le talent de l'artiste y apparaisse dans tout son éclat, il me semble que des sujets si simples et des sites si ordinaires, auraient besoin d'être relevés par une imitation plus fine, plus étudiée des détails. *Le Sentier dans les blés* ou *la Moisson*, dont la dimension est, relativement au sujet, énorme, est plutôt traitée avec la hardiesse que l'on met à produire une brillante esquisse, qu'avec le soin et la réflexion que l'on doit apporter en terminant un tableau. Que M. Français y prenne garde; il y a en ce moment un dangereux écueil pour les artistes; c'est l'engouement des amateurs qui entraînent nécessairement les peintres à obéir au goût de ceux qui les encouragent. Or la condition principale pour acquérir un talent solide et se faire un nom, est d'obéir à son sentiment, à sa conscience même; il faut se satisfaire avant tout, car tout écrivain ou tout artiste qui sacrifie au goût des autres, perd toujours quelque chose de son originalité et de son énergie. Ces observations me sont suggérées d'ailleurs par la tendance bien sensible des paysagistes à abaisser le style de leurs

ouvrages. Depuis huit ou dix ans déjà, le choix des sites à horizon plat, les petites chaumières et les paysans d'opéra-comique reparaissent peu à peu, et ce qui pourrait arriver de plus heureux, si ce style *paysanesque* reprenait faveur, ce serait qu'il fût traité au moins consciencieusement. On comprend l'intérêt qu'inspire la vue même des plaines de la Hollande, lorsque dans un petit tableau où les moindres détails sont rendus avec esprit, même avec une fidélité scrupuleuse, P. Potter reproduit l'aspect de la nature de manière à faire illusion ; mais le mode des esquisses spirituelles et audacieusement touchées, appliqué à des sites vulgaires, à des natures ingrates et insignifiantes, est un défaut grave, et dans lequel plus d'un de nos habiles paysagistes tombe aujourd'hui.

C'est un reproche que nous avons déjà adressé, il y a plusieurs années, à M. T. Rousseau. Attiré par la couleur des objets qu'il exprime en effet avec délicatesse, ce peintre, ainsi que tous ceux de la nouvelle école dite des coloristes, non-seulement néglige la forme des objets, mais semble vouloir en repousser le langage, en choisissant des sites sans physionomie, des landes, des plaines se perdant au milieu d'horizons plats et vaporeux. Se priver du contraste des lignes dans le paysage, est une présomption un peu hardie, et que l'on ne peut se faire pardonner que par l'excellence de l'imitation des détails, comme elle se trouve dans les paysages de quelques Hollandais. Treize tableaux de M. T. Rousseau figurent à l'Exposition, et dans chacun d'eux on remarque un coloris fin et harmonieux ; mais quant à la hardiesse harmonieuse des lignes, et à ces grands effets de la lumière dans un beau pays, qui frappent et élèvent l'imagination, il n'y en a pas trace dans les paysages de M. T. Rousseau. Ce sont des tableaux de genre qui, par cela seul, exigent dans les détails une perfection qu'obtiendra sans doute l'artiste, mais à laquelle il n'est point encore arrivé.

L'Inondation à Saint-Cloud, paysage de M. Huet, a

un aspect de grandeur qui parle à l'imagination. C'est certainement un de ses meilleurs ouvrages, bien qu'il laisse à désirer, comme toutes ses autres productions, ce soin, cet amour avec lesquels on témoigne de son respect de la nature, en ne négligeant aucun de ses détails.

On aime à s'arrêter devant les *Bergers se reposant sous de grands arbres*, de M. Gaspard Lacroix ; ce tableau a du charme et fait travailler l'imagination, bien qu'il soit d'un genre tempéré. La *Route de Téhéran* est un joli tableau d'un très-habile artiste qui a rapporté de beaux et précieux dessins de l'Asie, M. Laurens. On ne voit pas non plus sans intérêt les *Vues de Constantinople* et de la *Grande place d'Ispahan*, par M. E. Flandin, auteur des dessins représentant les ruines et les monuments de Ninive et de Babylone. La *Vue de Pétersbourg*, par M. Lanoüe, est curieuse.

Parmi les peintres de vues que l'on peut assimiler aux peintres de portraits, il faut faire une belle place à M. Justin Ouvrié. Ses *Bords du Rhin*, *Heidelberg*, *Sainte-Lucie de Naples* un *Canal d'Amsterdam* et *Somerset-House*, sont autant d'ouvrages qui se font distinguer par la fidélité et la délicatesse de l'imitation.

M. Lambinet réussit toujours dans le mode gracieux et champêtre, et l'on a remarqué le caractère original que M. Belly a su donner à son joli tableau de la *Pêche des esquilles* en Normandie. Avec un pinceau gracieux et facile, M. Busson a fait une *Vue des environs de Montoire*, où il y a de la lumière et un coloris vrai et brillant. La *Ferme en Normandie*, de M. Desjobert, est un bon tableau dans le genre champêtre, vers lequel cependant il serait bon qu'on ne se laissât pas entraîner. Plusieurs bonnes *Études* de M. Thierrée méritent d'être distinguées, et dans *les Quatre Saisons* de N. C. Flers on retrouve le mérite que l'on est accoutumé à reconnaître dans les œuvres de ce paysagiste. M. Thuillier a exposé une suite de dix paysages dont les motifs ont été pris dans des pays très-

différents, et qui par cela même ont chacun un attrait particulier. Nous mentionnerons encore honorablement M. Bellel : son *Souvenir d'Italie* et ses dessins au fusain lui ont marqué une belle place parmi ceux qui cultivent le paysage élevé.

Trois artistes traitant le même genre, le paysage avec des animaux, partagent l'attention des connaisseurs : MM. Brascassat et Troyon et mademoiselle Rosa Bonheur. Le talent de ces trois paysagistes s'est développé successivement, et celui de chacun d'eux est empreint d'un goût et d'une manière de faire très-différents, qui témoigneraient, s'il en était besoin, de l'influence de la mode même sur les œuvres d'art. M. Brascassat, dont les ouvrages ont des qualités assez solides pour conserver un véritable prix aux yeux des vrais amateurs, a eu la vogue aussi dans son temps. Aujourd'hui ses tableaux de *la Lutte des taureaux* et *la Vache attaquée par des loups*, quoique brillant d'un mérite solide et réel, ne répondent pas à ce que la fantaisie des amateurs de 1855 demande impérieusement au paysagiste : un coloris éblouissant et une touche d'une témérité un peu libertine. Étudiées consciencieusement dans toutes leurs parties, les compositions de M. Brascassat ne risquent cependant pas d'être entraînées dans l'abîme par le flot de la vogue qui balaie la plage des arts annuellement.

Il y a quelques années, M. Troyon a obtenu un beau et juste succès, lorsqu'il exposa ses *Vaches à l'abreuvoir*, tableau où la lumière est savamment dispensée, et dont le coloris très-éclatant est cependant vrai. On a remarqué aussi de cet artiste des *Chiens*, peints avec esprit et délicatesse ; mais son dernier ouvrage, *les Bœufs allant le matin au labour*, bien qu'empreint du talent de l'artiste, a produit moins d'effet que ses *Vaches à l'abreuvoir*.

Un temps d'arrêt à peu près semblable, s'est fait sentir dans la marche ascendante du talent de mademoiselle Rosa Bonheur. Quoique sa *Fenaison en Auvergne* soit un

très-bon ouvrage, il n'a pas fait oublier son *Marché aux chevaux* et son bel *Attelage de labour*. Ce dernier tableau, petit de dimension, avait cependant un aspect de grandeur que n'a pas la *Fenaison*. Plus d'une fois j'ai eu l'occasion de parler de l'*art* de la perspective, qu'il ne faut pas confondre avec la science ; or il résulte de cet *art*, que Poussin a si habilement mis en pratique, que ce qu'il y a de mieux à faire est de peindre ses figures de grandeur naturelle *apparente*.

En commençant l'examen de l'Exposition universelle des Beaux-Arts, j'ai reproché particulièrement aux peintres français d'y avoir envoyé trop d'ouvrages. Nul n'a plus abusé de la complaisance du jury que M. Gudin, qui a placé vingt-cinq marines dans les galeries. Il faudrait un gros volume pour l'énoncé seul des sujets qu'il a traités, en sorte que l'on est réduit à dire que ces productions, où brille un talent facile, font cependant regretter que l'auteur n'ait pas donné plus de force à sa verve en la contenant. Pour peu que l'on connaisse la pratique de l'art de la peinture, on s'aperçoit facilement que dans les marines de M. Gudin le procédé agit trop souvent sans l'intermédiaire de l'art.

Quant à M. Ziem, je ne citerai ses inconcevables *Fêtes de Venise* que pour avertir les peintres exclusivement coloristes de ce temps, à quels effets ridiculement kaléidoscopiques peut conduire la rage d'assortir des tons de couleur sans les assujettir à aucune forme.

Les deux plus grands paysagistes d'Europe, N. Poussin et Claude le Lorrain, sont Français, mais ils ont exercé leur art en Italie. Après eux, à partir de la fin du dix-septième siècle jusqu'en 1780, l'art du paysage est traité en France, sous l'empire de la fantaisie, par Bourdon, Watteau, Boucher, Robert et Fragonard père ; Lantara, à cette époque, tâche d'imiter la nature, et J. Vernet réalise cette intention. Bientôt Valenciennes, obéissant aux idées nouvelles répandues par Vien et Louis David, s'efforce, non

sans quelque succès, de remettre le paysage hi
en honneur, et est suivi dans cette voie par Victor
Michallon, puis Marilhat.

Parmi les artistes vivants qui n'ont point abandonné cette noble carrière, il faut nommer MM. P. Flandrin, Aligny, Desgoffes, de Curzon, A. Bénouville et quelques autres.

Quant à la masse de nos paysagistes qui se livrent particulièrement au genre champêtre, ils ont deux écueils à éviter : le trivial, l'insignifiant et le niais d'une part, et, de l'autre, le fantasque, extrêmes vers lesquels on est toujours disposé à se porter en France.

Pour ne rien omettre d'important dans des genres spéciaux, nous mentionnerons ici, de la manière la plus honorable, l'*Intérieur de Saint-Jean de Tolède* et celui de l'*église de Saint-Géréon*, à Cologne, peints par M. A. Dauzats ; puis les tableaux de *Fleurs* et de *Fruits*, genre dans lequel M. S. Saint-Jean n'a point de rivaux, et les charmantes peintures de M. Philippe Rousseau, entre autres son excellent petit drame du *Rat de ville et du Rat des champs*.

Nous terminerons en réparant une omission que nous avons faite bien involontairement. Aux noms des peintres d'histoire qui traitent le portrait avec supériorité il faut ajouter celui de M. Amaury Duval, qui se distingue aussi en ce genre.

Plus de vingt nations ont concouru par leurs ouvrages de peinture, à l'Exposition universelle des Beaux-Arts. Nous avons mis tous nos soins à faire ressortir le caractère distinctif des productions envoyées par chaque pays et à déterminer le degré relatif de perfectionnement ou de relâchement des diverses écoles répandues dans le monde civilisé. A la suite de l'examen de chacune de ces écoles, nous avons résumé en quelques lignes les vicissitudes qu'elles ont éprouvées et fait connaître l'importance que plusieurs d'entre elles ont acquise et ont plus ou moins bien conservée.

Voulant donner maintenant un aperçu rapide de la marche de la peinture en Europe pendant la moitié du siècle qui vient de s'écouler, sans revenir sur les productions secondaires, nous fixerons particulièrement l'attention du lecteur sur les écoles qui, par leur originalité ou par les principes solides qu'elles ont établis, méritent d'être particulièrement signalées, ou qui ont exercé et exercent encore une véritable influence.

Pour dégager cette question de ce qui pourrait l'obscurcir, il faut d'abord donner une place isolée à l'école de la Grande-Bretagne, dont les principes et les productions n'ont aucun rapport avec la tendance et les travaux des artistes du continent. La peinture en Angleterre est née, comme nous l'avons déjà dit, non pas précisément bourgeoise, mais familière; et personne n'ignore plus maintenant que les mœurs, les goûts et la religion des habitants de la Grande-Bretagne, depuis le règne de Henri VIII, ont toujours enfermé l'art entre le portrait et les scènes familières. Malgré les efforts tentés par quelques peintres anglais pour s'échapper de ce lit de Procruste, les préjugés de la nation les y ont fait rentrer et mourir. Aussi, à l'exception de quelques compositions sévères que West exécuta il y a quatre-vingts ans, rien de semblable n'a été tenté depuis en Angleterre, et la peinture sérieuse et de haut style n'y est ni prisée ni protégée. L'art en ce pays n'est donc qu'un développement très-accessoire de l'intelligence humaine, dont l'objet ne s'élève pas au-dessus du soin de préparer des distractions agréables à ceux qui ne savent que faire de leurs richesses. Néanmoins il y a aujourd'hui une *école anglaise*, parce que les principes que les artistes ont adoptés en ce pays, si restreints qu'ils soient, ont de l'unité et protégent l'originalité et l'énergie de ceux qui les mettent en pratique. Telles sont en effet les qualités qui distinguent MM. Leslie, Webster, Mulready, Landseer, peintres de scènes familières, et MM. Grant, Macnee et Gordon comme peintres de portraits.

Cette école anglaise d'aujourd'hui, ne s'écarte cependant pas de la voie qui lui a été originairement tracée par Holbein, Van Dyck et Hogarth. Quant aux écoles qui se sont développées avec plus ou moins de vigueur et d'éclat dans les différentes parties du monde civilisé, toutes relèvent de celle que fonda Louis David après la découverte d'Herculanum et de Pompéia. L'école française, régénérée vers 1775, est donc la souche d'où sont sortis les rameaux qui ont plus ou moins heureusement fleuri en Allemagne, en Belgique, en Italie et en Espagne.

Ce qui a été envoyé de plus remarquable de ce dernier pays consiste en plusieurs portraits habilement peints par M. Madrazo, dont le père, qui fut aussi son maître, avait étudié à l'école de David vers 1800.

De toutes les parties de l'Italie, Venise et Milan, comprises avec l'Autriche, sont celles qui ont envoyé les meilleures peintures. Les sujets anecdotiques traités par M. F. Hayez, Vénitien, font honneur à cet habile artiste; toutefois je ferai observer que le style, le mode de composition et l'art de peindre de M. Hayez ne s'écartent pas d'une manière sensible des principes qui furent adoptés en France depuis 1780; et plusieurs bons portraits de cet artiste justifieraient au besoin cette dernière assertion.

M. Hayez est, à ce qu'il me semble, le meilleur peintre de l'Italie en ce moment; or, il est à remarquer que ses compositions les plus graves ne s'élèvent guère au-dessus de l'anecdote, et que le mode qu'il préfère ou que le goût public le force d'adopter, est fort tempéré. En partant de ce niveau déjà assez près de la terre, nous arrivons aux caricatures spirituellement composées et peintes par M. Jérôme Induno, de Milan; et à l'occasion de ces tableaux, où le bouffon et le comique dominent, nous rappellerons l'observation que nous avons déjà faite sur la disposition qu'avait autrefois l'Italie pour les œuvres grandes et poétiques, disposition tellement marquée, que la peinture de

genre y est restée en quelque sorte inconnue jusqu'à la fin du seizième siècle.

En signalant de nouveau le siége d'Ancône, de M. Podesti, comme le meilleur tableau qui nous soit venu des États pontificaux, j'ajouterai que le système de composition et même la manière de peindre de l'artiste romain font penser aux premiers ouvrages qui ont rendu L. David célèbre : les *Horaces* et le *Brutus*. Cette analogie n'a rien d'ailleurs qui doive étonner, car en 1773 le vieux P. Battoni admirait à Rome les ouvrages de l'artiste français, jeune alors ;.puis le peintre romain Comucini chercha bientôt après sa manière, et Appiani, de Milan, qui jouit d'une si grande célébrité dans sa ville natale, tant que dura le royaume d'Italie, aurait pu se donner pour un disciple du peintre des *Sabines* et du *Couronnement*.

Quoique en Belgique et dans les Flandres les principes matériels de l'art, mis en pratique par les anciens maîtres de ces pays, aient été en partie traditionnellement conservés jusqu'à nos jours, et que le coloris des peintres belges ait conservé une puissance remarquable, cependant l'influence de l'école de David s'y fait vivement sentir. En effet, il ne pouvait en être autrement ; les artistes belges les plus âgés aujourd'hui ont étudié la peinture à Paris chez David, et depuis, ont enseigné ceux de leurs compatriotes maintenant dans la force de l'âge. En outre, pendant les huit années d'exil que David passa à Bruxelles et où il fut l'objet de l'admiration des artistes en particulier, il ne cessa point de leur prodiguer ses conseils et ses enseignements dont ils se montraient si avides. En observant les grands tableaux d'histoire moderne, genre qui semble convenir particulièrement aux peintres belges, il est impossible de ne pas saisir un certain air de fraternité entre ces compositions et celles du même genre de quelques-uns de nos plus habiles peintres français, célèbres aujourd'hui. Dans l'ensemble fort estimable

mais un peu monotone de l'exposition belge de cette année, on distinguait cependant plusieurs ouvrages qui l'ont fait briller d'un vif éclat : dans le genre familier, *l'Intérieur d'une boutique de soierie*, par M. F. Williams, et dans le style élevé, *les Trentaines de Bertal de Haze*, par M. Henri Leys, d'Anvers.

Ce dernier sujet, qui n'en est pas un, comme nous l'avons dit, est peut-être ce qui donne le plus de poids à la proposition que nous avons si souvent avancée : que le sujet d'un tableau ou d'un écrit ne prend d'importance que par la manière plus ou moins parfaite avec laquelle il est rendu et exprimé. Cette vérité, que M. H. Leys a fait ressortir avec tant d'éclat dans son tableau des *Trentaines de Bertal*, ne saurait être trop méditée par ceux qui s'occupent d'art ; car, peintre ainsi qu'écrivain, on ne mérite de véritables louanges et l'on ne parvient à se faire un nom que quand on ennoblit ses pensées par un style élevé, pur et élégant.

C'est toujours avec plaisir et avec autant de sincérité que nous signalons la disposition naturelle de la race allemande pour les sentiments et les idées élevées. Mais ces peuples si involontairement portés à la méditation et même à la rêverie, sont beaucoup moins prompts et moins ardents quand il faut agir. Entretenir leur esprit et leur imagination des spéculations les plus ardues est un exercice intellectuel dont ils ne peuvent guère se passer et qu'ils renouvellent si souvent qu'ils ne trouvent presque jamais le temps d'en réaliser aucune. Or c'est ce qui arrive assez souvent aux peintres allemands, si féconds en esquisses, en cartons, et dont les tableaux peints soigneusement et colorés avec vérité et éclat sont si rares. C'est donc en idées que les Allemands sont riches. Et en effet, ce sont des hommes de ce pays, Heyne et Winckelmann, qui ont été les promoteurs de la révolution qui s'opéra dans les arts vers 1770. Ce furent encore des hommes de cette nation, MM. Overbeck et de Cornélius, dont les

enseignements et les ouvrages déterminèrent chez un certain nombre d'artistes en Europe, le rejet des sujets profanes et mythologiques, pour y substituer ceux qui s'accordent mieux avec nos goûts modernes et nos croyances religieuses. Tout cela, il faut en convenir, constitue un fond d'idées élevées, solides et qui étaient susceptibles de devenir fécondes. Mais cette espèce d'antipathie que les Allemands semblent avoir pour l'action a été cause qu'aux deux époques où ils ont conçu de grandes idées pour renouveler l'art, les metteurs en œuvre, les praticiens leur ont fait défaut. Après Heyne et Winckelmann, qui, en leur qualité de savants et d'antiquaires, leur avaient montré la voie, Sulzer et Lessing commencèrent à discuter sur l'art et à faire de l'*esthétique*, science nouvelle qui eut le plus grand succès, et que l'on poussa loin en Allemagne. Raphaël Mengs, Allemand lui-même, mais peintre et plus avisé que ses compatriotes, tout en étudiant scientifiquement l'art chez les anciens, chercha à mettre sur la toile le résultat de ce qu'il avait appris dans les livres et dans les galeries d'antiques. Les peintures de cet homme de talent, produites au milieu des glaces de l'érudition, appréciées par les savants, n'échauffèrent pas l'imagination des artistes. Il ne se trouva aucun peintre allemand qui, entrant dans la voie ouverte par R. Mengs, cherchât à l'élargir et à pénétrer plus avant. Ce fut un Français, ce fut Louis David, complétement étranger aux recherches archéologiques dont une société de savants allemands, anglais et italiens s'occupait si ardemment à Rome en 1770, qui, averti par de simples conversations, et attiré par l'aspect des ouvrages de l'antiquité, résuma instinctivement les idées nouvelles sur l'art répandues par les érudits, et fit de longs et pénibles efforts pour les mettre en pratique. Sans nous occuper en ce moment des avantages ou des inconvénients qui ont pu résulter du grand changement qu'opéra L. David dans la pratique et la théorie de la peinture, il est certain que si l'idée pre-

mière de cette révolution est venue des Allemands, c'est L. David qui l'a réalisée et l'a fait adopter dans toute l'Europe continentale où elle n'a pas cessé d'exercer pleinement son influence depuis 1780 jusqu'en 1815. A partir de Voltaire jusqu'à cette dernière époque, les écrivains comme les artistes de l'Allemagne avaient épousé le goût français; et quoique dans les différents États germaniques il y ait certainement eu des peintres de talent pendant cette période de trente-six à quarante ans, il serait cependant impossible d'en citer un qui se soit fait un nom européen. L'Allemagne a donc fourni l'idée, et c'est un Français qui l'a réalisée par la pratique et l'a condensée en doctrine.

Cette même idée quant au fond, bien que tant soit peu modifiée dans son but, fut encore reproduite en Allemagne vers 1814. A l'archaïsme pittoresque fondé sur l'étude et l'imitation des objets d'art de l'antiquité, on substitua celui qui a pour but la représentation des sentiments et des formes selon les idées et le goût des artistes du moyen âge. Des modèles antiques on sauta sans transition aux modèles gothiques, et l'on prétendit, dans la première ferveur pour ce mode nouveau, que l'art de la peinture ne devait être employé qu'à la représentation des sujets chrétiens. Cette fois ce ne furent pas de simples archéologues qui préparèrent cette seconde révolution. Deux artistes doués d'une belle intelligence et de sentiments élevés, MM. Owerbeck et de Cornélius, au lieu de parler et d'écrire pour propager leur idée, se mirent aussitôt à composer et à peindre des tableaux dans le style malheureusement roide et imparfait qu'ils ont cru devoir adopter. A l'origine de la nouvelle école allemande, lorsque M. de Boiserée publia les œuvres des maîtres de l'ancienne école, il se manifesta en Allemagne une admiration pour les ouvrages du moyen âge qui a surpassé, je crois, l'engouement que l'on avait pris, quinze ou vingt ans auparavant, pour les antiquités grecques et étrusques.

Si David et ses disciples se sont toujours ressentis du goût des ouvrages antiques sur lesquels ils s'étaient formés, M. Owerbeck et ceux qui ont obéi à son impulsion ne peuvent se défaire dans leurs œuvres d'une espèce de rachitisme, l'un des caractères les plus apparents dans les productions du moyen âge.

Ce que les voyageurs en Allemagne nous ont raconté en conversation ou dans leurs livres, des peintures que les artistes de ce pays ont multipliées dans les palais et les églises, avait vivement excité la curiosité de ceux qui espéraient en voir quelques-unes des plus célèbres à l'Exposition universelle ; mais, comme nous avons déjà eu l'occasion de le dire, le chef de l'école moderne de l'Allemagne, M. Owerbeck, n'a rien envoyé, et M. de Cornélius, ainsi que son élève M. de Kaulbach, ont trompé notre attente, en ce sens au moins qu'au lieu de tableaux terminés que nous désirions voir, ils ne nous ont offert que de grandes esquisses, que des cartons dessinés à la pierre noire ; en sorte que pour ce qui se rapporte à la peinture de haut style telle qu'on la traite maintenant en Allemagne, nous sommes autorisés à dire, d'après les spécimens placés à l'Exposition universelle, qu'elle se réduit à des dessins, ce qui semble confirmer ce que nous avons avancé plus haut : qu'en Allemagne l'idée prend une telle importance qu'elle suspend et annule même l'action.

Le tempérament des Français est tout à fait contraire, car il ne nous arrive que trop souvent de ne réfléchir qu'après avoir agi. Heureux si la transposition de ces deux facultés n'avait lieu chez nous que quand nous nous occupons de la peinture !

Deux dispositions presque contraires donnent un caractère distinct aux travaux intellectuels des nations. Certains peuples, plus préoccupés des idées que disposés à en perfectionner la forme, sont en général inventeurs et se distinguent surtout par l'inattendu et l'originalité de

eurs combinaisons. Or cette disposition est propre aux Anglais et aux Allemands.

Dans d'autres pays, et sous l'influence de civilisations différentes, une propension naturelle porte les hommes à perfectionner les idées déjà émises plutôt qu'à en chercher de nouvelles. Cette disposition est déjà bien frappante chez quelques peuples de l'antiquité. Les Grecs, par exemple, cette nation si remarquable par sa haute intelligence, ce point sur le globe où s'est allumé le flambeau dont les rayons lumineux éclairent encore aujourd'hui le monde civilisé; les Grecs n'ont rien inventé, mais ont toujours perfectionné. Toutes les connaissances morales, scientifiques ou se rattachant aux arts, leur sont arrivées brutes de l'Inde et de l'Égypte, après avoir passé par l'Asie Mineure; et leur mission en ce monde semble avoir été de dégrossir peu à peu les idées des peuples antérieurs à eux, pour les porter à une perfection qui, dans certaines branches du savoir humain, la poésie, la philosophie et les arts entre autres, n'a pas encore été dépassée.

Inférieurs aux Grecs dont ils ont tardivement emprunté la philosophie et les arts, les Romains n'ont rien inventé, si ce n'est peut-être dans l'art de la guerre et en législation. Quant à l'art oratoire et à la poésie, que Cicéron, Horace et Virgile ont cultivés avec éclat, leur développement, qui ne s'opéra que quand les jours glorieux de la république romaine étaient passés, ne fut, comme chacun sait, qu'une imitation ingénieuse et savante de ce qu'Homère, Pindare et Démosthènes avaient dit quelques siècles auparavant.

Quant aux Italiens et surtout aux glorieux enfants de Florence, à qui nulle des plus nobles facultés de l'esprit n'a manqué, comme les Grecs de l'antiquité avec lesquels ils ont plus d'un rapport, ce fut aussi par l'expression, par les perfectionnements apportés à leurs pensées qu'ils se sont montrés si originaux, car toutes les idées auxquelles leur brillante imagination sut donner des formes nouvelles

leur venaient des Grecs par l'intermédiaire des Romains; si bien que, par l'effet de ce riche héritage autant que par une disposition qui leur était naturelle, les Italiens, peu inventeurs, n'ont fait que remanier et adapter à leur croyance, à leurs mœurs et à leur goût, toutes les idées-mères qu'ils avaient reçues de l'antiquité. Mais que l'on y fasse bien attention : malgré ce plagiat apparent, il ne s'en est pas moins élevé en Italie des génies originaux, variés et de l'ordre le plus élevé; tels sont Dante, Pétrarque, Arioste et le Tasse parmi les poëtes; entre les artistes, Giotto, Léonard de Vinci, Michel-Ange, Raphaël, puis le savant philosophe Galilée, lesquels, tous imbus des ouvrages de l'antiquité, se sont fait gloire de continuer dans la même direction le grand travail intellectuel commencé vingt-cinq siècles avant eux.

Les Français sont aussi de la race de ceux qui n'inventent que peu ou point, mais qui perfectionnent; c'est un fait dont la plupart de nos grands écrivains fournissent la preuve, lorsque leurs œuvres, traduites et transformées dans une langue étrangère, ne reproduisent plus que le fond des idées. En effet, si l'on dépouille les ouvrages de La Fontaine, de Corneille, de Racine et de Molière de l'originalité et du charme particulier de leur style natal, on ne retrouve plus guère que les emprunts non dissimulés faits à Phèdre le fabuliste, aux théâtres des Grecs et des Espagnols, ainsi qu'à Plaute et à Térence. Fénelon, Grec au fond, pense et écrit comme un Athénien modifié par le christianisme. Le *Gil Blas* de Le Sage, devenu essentiellement classique en France, est l'imitation très-perfectionnée d'un ancien roman espagnol; et La Bruyère, quoique infiniment supérieur à Théophraste, se vante d'avoir reçu de ce moraliste l'idée de ses *Caractères*.

Chez les artistes français, nous retrouvons une disposition tout à fait analogue, et parmi ceux dont les noms sont restés justement célèbres, N. Poussin, Lesueur et Lebrun au dix-septième siècle, ainsi que Louis David au

dix-neuvième, tous ont imité d'abord les Italiens, pour remonter vers la fin de leur carrière jusqu'aux sources de l'art antique. Aussi nos peintres, ainsi que nos écrivains, se sont-ils bien moins préoccupés d'aller à la recherche des idées nouvelles, s'il y en a effectivement, que du soin et de l'art avec lesquels ils voulaient reproduire des idées anciennes, mais sous un jour et des aspects nouveaux. En France, en Italie et en Grèce, ce n'est donc pas par l'invention, par la découverte des idées que les grandes intelligences de ces pays se sont distinguées, mais en renouvelant et en perfectionnant toujours celles qui ont eu cours depuis l'origine des civilisations. De là vient chez ces nations l'emploi plus habituel de la raison, la recherche d'un style sévère et d'un goût très-épuré, ce qui conduit naturellement à la fondation d'académies comme il y en eut en effet dans la Grèce antique, comme il s'en ouvrit en Italie dès le commencement du quinzième siècle de notre ère, et telles que sont les nôtres.

Les Français ne sauraient donc se dissimuler que dans leurs productions littéraires et artistiques, il n'y ait quelque chose d'impérieusement réglé par la raison, par l'étude et le goût qui, à peu près comme chez les Grecs et les Italiens, leur fait mettre l'expression avant l'idée, le style avant l'invention. En un mot, notre tempérament intellectuel est académique, et c'est par cette disposition naturelle, quand on n'en a pas abusé, que nos écrivains et nos artistes se sont distingués et se distinguent encore dans toute l'Europe. Or nos écoles publiques, instituées pour l'enseignement des lettres et des arts, sont le palladium sous la protection duquel cette tradition académique s'est conservée chez nous depuis le commencement du dix-septième siècle jusqu'à nos jours; et malgré quelques inconvénients qui en résultent, c'est, en dernière analyse, de cet enseignement régulier, classique, que nos hommes distingués en tout genre reçoivent cette tradition du style si favorable aux dispo-

sitions et au talent naturel qu'ils ont pour l'expression.

De tous les peintres de notre pays dont on a vu des tableaux à l'Exposition universelle, M. Ingres est sans contredit celui qui a le génie le plus français, en ce sens que dans ses ouvrages l'expression de l'idée tient toujours une place plus importante que l'idée même. Et en cela il est d'accord avec les Grecs et les grands peintres italiens, avec Raphaël lui-même, dont un assez grand nombre de compositions, telles que la plupart de ses Vierges, ainsi que sa *Transfiguration* entre autres, ne roulent que sur des idées vagues, parfois même inintelligibles, mais que le grand artiste a rendues saisissantes par une imitation de la nature aussi élégante qu'elle est élevée.

Le plan de la *Phèdre* de Pradon passe pour être meilleur que celui qu'adopta Racine ; mais le style de Racine est incomparablement supérieur à celui de Pradon ; aussi la palme est-elle restée à Racine. Ce seul fait suffit pour donner une idée nette du goût naturel des Français et du caractère de leurs œuvres de littérature et d'art.

La révolution romantique eut pour objet de développer un système absolument opposé. Il fallut alors que l'artiste donnât une telle importance à son idée que l'expression n'en fût plus qu'un accessoire sans conséquence. Ce que l'on demanda au peintre, ce fut une idée sortant telle quelle, mais toute chaude, de son cerveau et sans aucun apprêt. Que ces improvisations aient fait produire quelques esquisses brillantes, cela est hors de doute ; mais, si séduisantes qu'elles puissent être, loin de favoriser la culture de l'art sérieux, elles y ont nui ; et j'ai toujours été étonné qu'un homme, M. Eugène Delacroix, dont l'esprit se montre au fond si français quand il parle et lorsqu'il écrit, adopte des idées toutes contraires dès qu'il a le pinceau à la main. Mais malgré la commotion violente qu'a éprouvée l'art de 1819 à 1825, et bien que les productions de M. E. Delacroix aient eu un grand retentissement ; au total, de l'école qu'a ouverte cet artiste, il

n'est sorti aucun élève qui eût les qualités du maître. Or si les observations que nous avons déjà faites sont justes, on trouvera la cause de cette stérilité de l'école romantique dans le principe *antifrançais* qu'elle a adopté, c'est-à-dire en négligeant le style sous prétexte de donner tout à l'idée.

Que si l'on compare au trouble que causa ce renversement de principes le calme que produisirent les ouvrages de M. Ingres lorsque cet artiste rentra en France en 1825, il deviendra de toute évidence que les peintures perfectionnées par de longues études, et à l'exécution desquelles un goût pur et un style élevé ont concouru, répondent réellement aux aptitudes de l'esprit français. En effet, quelques artistes heureusement doués, mais qui, encore dans l'effervescence de la jeunesse, s'étaient laissé entraîner par les idées nouvelles, avertis de la pente dangereuse où ils se trouvaient, reconnurent aussitôt que toute idée, si heureuse qu'elle soit, se réduit à presque rien quand elle n'a pas passé par la coupelle du style.

Vers le même temps, l'École des Beaux-Arts, dont le double siége est à Paris et à Rome, rentra dans ses droits; les études, redevenues classiques, furent remises en honneur, et une génération nouvelle d'artistes studieux a succédé à cette armée de peintres subitement émancipés, qui ne reconnaissaient d'autre autorité que leur fantaisie, et dont le but était de surprendre l'attention du public par leur excentricité.

Le seul bon effet qu'eut la poussée romantique fut de diriger les études des peintres vers l'art du coloris que l'on avait trop négligé. Mais ce progrès, dont la peinture de haut style profita peu, tourna particulièrement à l'avantage et à la multiplication des peintres anecdotiques et de genre. Ces deux modes, qui depuis 1803 avaient déjà été ardemment cultivés, prirent, à compter de 1819, un développement qu'accélèrent simultanément, d'un

côté, le goût du public et des amateurs, et de l'autre, l'intérêt pécuniaire des artistes.

Les ouvrages des diverses nations réunis à l'Exposition universelle ont manifesté la tendance de toutes les écoles vers la peinture anecdotique et familière. L'Angleterre marche en tête de ce côté, la Belgique y est naturellement portée, l'Italie s'y achemine, et la grave et pensive Allemagne ne reste pas étrangère à ce mouvement. Mais c'est en France que ce mode, traité avec beaucoup de talent, reçoit les formes les plus variées. En faisant abstràction du degré relatif d'importance que l'on attache avec raison aux différents genres, depuis la peinture du style le plus élevé jusqu'à celle dite de genre, ce dernier mode est celui auquel on a apporté le plus de perfection, et M. Meissonier, dans toute la force de l'âge aujourd'hui, y est complétement maître. Or cette dernière circonstance nous conduit à faire cette observation, que depuis 1807 et 1819, dates les plus anciennes des ouvrages qu'ont exposés MM. Ingres et Heim, le niveau de la peinture grave et de haut style a toujours été en fléchissant, tandis qu'au contraire la peinture familière et de genre, qui ne faisait qu'éclore en France vers 1800, a atteint aujourd'hui une supériorité et une importance incontestables.

A la fin du siècle dernier, la condition des artistes était tout autre qu'aujourd'hui. Le gouvernement commandait très-peu d'objets d'art ; il n'y avait pas d'amateurs qui en achetassent, et c'était le temps où deux artistes, Isabey et Fontaine, se cotisaient pour fournir à Gérard les moyens de faire un nouvel ouvrage en lui achetant sa *Psyché*, dont le succès au Salon avait été improductif. C'était alors que le Directoire, dans un accès de prodigalité, faisait donner 6,000 fr. à L. David pour ses deux tableaux des *Horaces* et de *Brutus*. Il est vrai qu'à cette époque l'honneur d'avoir son ouvrage placé à l'Exposition du Louvre était mis à si haut prix, que tout autre intérêt s'évanouissait devant celui-là.

Les temps sont bien changés ; et depuis que les gouvernements se chargent d'occuper les jeunes gens qui ont brillamment achevé leurs études dans les écoles, et que les amateurs couvrent d'or les productions de nos peintres de genre, il en est résulté pour les artistes une habitude, que dis-je? un besoin insurmontable de gagner. Aussi la prodigieuse générosité des amateurs de notre temps me paraît-elle être une chose redoutable pour l'avenir de l'art ; et voici comment : comme il en coûte bien moins de temps et de peine à un artiste habile, à un lauréat de l'Académie, par exemple, pour faire un tableau de demi-caractère ou de genre que pour terminer une grande composition dont il peut craindre qu'on ne lui rembourse pas les frais, il est facile de deviner le côté du dilemme vers lequel le peintre sera entraîné. Or c'est dans ce piége que la plupart de nos artistes les plus distingués sont en grand danger de tomber ; et s'il ne s'en trouve pas quelques-uns parmi eux de la trempe de M. Ingres et de M. Heim, disposés, comme ces deux véritables peintres, à passer plus des deux tiers de leur existence à étudier, à perfectionner leur art dans la solitude, sans louanges et sans profit immédiat, nous risquons de voir nos artistes abandonner les nobles et graves principes posés par N. Poussin, Lesueur et Louis David, pour se précipiter dans la voie riante et si lucrative en effet que leur ouvrent les riches amateurs.

Cette transformation de l'art serait-elle un résultat fatal et inévitable de la succession du temps et d'un état donné de la civilisation ? Car telle est en effet la loi générale, et dans la Grèce antique, après la mort d'Alexandre, les rhyparographes, les peintres de mœurs vulgaires, d'animaux, de légumes et de poteries, attachaient des prix fabuleux à leurs tableaux ; si bien que l'art sérieux fit complétement naufrage au milieu de ces niaiseries. Chez les Romains, les artistes étaient des esclaves grecs que les riches amateurs faisaient travailler par gloriole. Dans

l'Italie moderne, après les Carrache, la peinture épuisée alla se ranimer dans les Flandres sous Rubens et Van Dyck, en Espagne avec Vélasquez et Murillo, en France sous la tutelle de N. Poussin et de Lesueur. Or c'est dans cette dernière contrée que l'art sérieux, malgré les nombreuses vicissitudes qu'il a éprouvées, s'est soutenu avec le plus d'éclat et de persistance, et lorsque l'impulsion puissante qui lui avait été donnée par N. Poussin et Lesueur commença à se ralentir, et enfin s'épuisa, Louis David, mettant en œuvre les spéculations des savants, remonta jusqu'à la source des grandes doctrines de l'antiquité, et rendit encore l'art de la peinture à une vie nouvelle. Enfin, depuis l'exil et la mort de ce dernier maître, et après l'éclipse romantique qui obscurcit passagèrement l'horizon des arts, M. Ingres a encore ramené le calme et la lumière.

Il y a donc dans l'art en France une vitalité qui l'a fait triompher depuis un siècle et demi des défaillances graves auxquelles il a été exposé. Aussi, malgré les dangers que font courir en ce moment à notre école les séductions que les amateurs exercent sur les artistes par leurs folles prodigalités, avons-nous la conscience que du sein de notre nation si vivace et si fertile, de même qu'elle produit toujours au besoin des hommes d'État, des savants et des guerriers pour la régler, l'instruire et la défendre, il s'élèvera, comme dans le passé, un peintre dont le génie réparateur remettra encore l'art dans la véritable voie, s'il s'en écarte.

SCULPTURE.

CHAPITRE XXVI. — CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES.

Originairement, l'architecture a engendré la statuaire et de la statuaire est dérivée la peinture ; tel est en effet l'ordre rationnel que l'on devrait suivre et que nous adoptons toutes les fois que cela nous est possible, lorsque nous examinons les résultats de ces trois arts. Mais les altérations profondes qu'a éprouvées le goût des nations civilisées depuis celles de la Grèce antique jusqu'à celles de l'Europe au siècle où nous sommes parvenus, ont complétement interverti l'ordre primitif que nous venons d'indiquer, et aujourd'hui, c'est, au moins dans l'opinion publique, la peinture qui tient le premier rang, la sculpture le second et l'architecture le dernier. On peut même avancer que les amateurs des arts n'arrivent à goûter les beautés de la statuaire, que par l'intermédiaire de la peinture, et que l'architecture est en général pour le public une science plutôt qu'un art, tant que les résultats n'en sont pas devenus sensibles par l'exécution.

Il suffit d'avoir visité avec attention les musées de sculpture antiques comparativement avec ceux où l'on a rassemblé les ouvrages des statuaires modernes, pour s'apercevoir de l'influence que la peinture a eue depuis le quinzième siècle de notre ère sur la sculpture. Les portes du Baptistère de Florence sont des espèces de tableaux, et quelque grandes et sévères que soient les statues de Michel-Ange, il y a déjà dans leur composition quelque chose de pittoresque. Si l'on observe les ouvrages de Bernin et de notre Pujet, on n'y trouve fort sou-

vent que des tableaux en marbre. Durant les règnes de Louis XIV et de Louis XV, la sculpture prit un caractère plus pittoresque encore, et l'on en vint à faire des bas-reliefs avec des fonds de paysages servant de champ, avec des figures diminuées de grandeur à chaque plan, jusqu'à l'horizon. Les résultats de ce goût faux étaient devenus excessifs, lorsque vers 1775, lorsque s'opéra, dans les arts, la grande révolution dont nous avons déjà parlé plus d'une fois, l'étude sérieuse que l'on fit des ouvrages de l'antiquité donna l'idée de faire rentrer l'art de la statuaire dans ses limites naturelles. Comme il arrive toujours dans les conversions, les nouveaux adeptes exagérèrent les principes qu'ils avaient adoptés; et les statuaires de la nouvelle école, passant tout à coup du style flamboyant et ultra-pittoresque de leurs prédécesseurs, à une manière simple jusqu'à produire l'immobilité, n'enfantèrent que des ouvrages de peu de valeur. C'est encore un Allemand, Lessing, qui dans son livre intitulé *le Laocoon* guida les artistes dans les efforts qu'il y avait à faire pour remettre la statuaire dans la voie ouverte et si admirablement parcourue par les anciens. L'imitation de la nature ne fut plus considérée que comme un *moyen* et le but proposé fut la recherche et la réalisation du *beau*. L'école fondée par L. David adopta ce principe pour l'appliquer à l'art de la peinture, et de là est résulté ce style sévère et trop froid peut-être, relativement au goût pour les mouvements et les expressions exagérés qui plaisent tant à l'imagination des modernes.

Quoi qu'il en soit, à partir de 1790, la statuaire, sous le ciseau de Canova en Italie et de Chaudet en France, reprit de la simplicité et de la majesté, attributs qui lui sont indispensables. L'étude plus scrupuleuse et plus éclairée des ouvrages de l'antiquité conduisit à celle de la nature; et le *nu*, sans l'emploi duquel l'art de la sculpture se réduit à si peu de chose, devint l'objet des préoccupations habituelles des statuaires. Depuis ce temps, ce grand

principe de l'étude du nu pour exprimer le beau par les formes les plus parfaites dont Dieu a revêtu l'être qu'il a créé à son image; principe immuable sur lequel repose l'art en général, n'a pas cessé de servir plus ou moins heureusement de guide aux statuaires de tous les pays. Et même malgré les tentatives de l'école romantique pour mettre le *laid* à la place du *beau* au détriment des formes, l'art statuaire, fondé sur des principes inaltérables et circonscrit d'ailleurs dans des limites qu'il ne peut franchir sans perdre son caractère, a victorieusement résisté à tous les efforts que d'imprudents novateurs ont faits pour l'altérer.

Quoique dans le grand nombre de morceaux de sculpture réunis à l'Exposition universelle, on n'en compte que peu qui sortent de la ligne ordinaire, on est frappé cependant de l'unité de principe auquel ont obéi les statuaires de tous les pays. A quelques exceptions près, cette suite nombreuse de statues, de bas-reliefs et de médailles, témoigne de l'intention d'imiter simplement la nature, et d'exprimer le beau dans les formes et les sentiments. Cette unité de principe s'est manifestée si généralement, que l'on peut dire que les statuaires de toutes les nations, ceux mêmes de l'Angleterre, ne forment qu'une école, tant les différences qui les distinguent sont superficielles.

C'est un phénomène digne d'attention que la fixité des principes de l'art statuaire depuis Phidias jusqu'à nos jours. Or cette fixité on la doit au langage que le statuaire est forcé d'employer, le *nu*, et au but qu'il se propose d'atteindre, le *beau*. Toutes les fois qu'il repousse ce mode d'expression et cesse de viser à la beauté exprimée par les formes, il renonce à la véritable qualité qui distingue le statuaire. Aussi la statuaire est-elle pour les autres arts d'imitation, une espèce de métronome qui les maintient et les empêche d'extravaguer. Quant à moi, je ne doute pas que l'on ne doive les bons ouvrages de peinture que l'on a produits en Europe depuis 1795, à l'étude que l'on a faite

de la statuaire des anciens; et que depuis cette époque, toutes les tentatives folles de quelques-uns de nos peintres, n'aient été réprimées par la comparaison des œuvres de nos statuaires qui sont restés invariablement attachés aux grands principes de leur art. En un mot, la statuaire est le palladium des beaux-arts; et si elle tombait encore en décadence, la peinture, sa fille plutôt que sa sœur, retomberait au niveau où on l'avait laissée descendre il y a un siècle. Mais malgré la faiblesse de quelques hommes de talent de nos jours qui, plus avides de louanges passagères que de véritable gloire, font de la sculpture pittoresque et compromettent le caractère propre et la dignité de leur art, nous comptons assez sur la direction générale donnée aux études dans nos écoles, pour croire que ces fantaisies passagères n'exerceront aucune influence fâcheuse.

Maintenant nous allons entrer dans quelques détails sur les ouvrages de sculpture admis à l'Exposition universelle, et dans cet examen des envois des différentes nations, nous suivrons l'ordre que nous avons adopté, précédemment pour la peinture, celui donné par le livret.

CHAPITRE XXVII. — AUTRICHE.

MM. le marquis della Torre, Motelli, Magni, Menisini, Pierotti, Cacciatori, Argenti, Vela, Fraccaroli, Galli, Fernkorn et Radnitzki.

Le nombre des sculpteurs lombards dépasse celui des sculpteurs autrichiens que la géographie politique réunit à l'Exposition universelle; et en comparant l'ensemble des travaux des Allemands et des Italiens, la préférence semble devoir être donnée à ces derniers, quoique l'on soit en droit de leur reprocher l'emploi trop fréquent d'un

style qui manque de pureté, de sévérité et de grandeur. Ce qui distingue les productions des statuaires italiens est le naturel des mouvements de leurs personnages et une certaine facilité d'exécution qui donne de la vie à leurs compositions. A ce sujet je citerai l'*Orgie* de M. le marquis della Torre, statue en marbre, dont le mouvement est plein de souplesse et qui se recommande par une bonne exécution. Mais cet ouvrage pèche par le style; et le statuaire a trop sacrifié au goût du jour en représentant cette espèce de bacchante de salon, se roulant sur un sopha d'une forme toute fantastique. Pourquoi faire descendre une statue en marbre et de grandeur naturelle à l'humble rôle d'une statuette de boudoir?

Nous ne saurions approuver non plus *la Femme voilée* de M. Motelli. Vouloir faire rivaliser la statuaire avec la peinture est une idée fausse répandue aujourd'hui; et après la transparence des étoffes il n'y a pas de raison pour que les sculpteurs ne cherchent pas à exprimer celle des eaux. Ces *trompe-l'œil* ne peuvent que tourner au détriment de l'art.

Nous nous élèverons énergiquement encore contre l'emploi que l'on fait parfois de la statuaire, en citant la *Femme masquée* de M. Magni. Est-il croyable qu'en Italie et au milieu des modèles antiques dont on est entouré aujourd'hui, on ait le courage d'exécuter en marbre et de grandeur naturelle, une bergère de bal masqué avec le costume des personnages de Boucher? Au surplus ce n'est pas l'Italie qu'il faut accuser de cette espèce de crime de lèse-statuaire, mais certains artistes français qui, depuis vingt ans, ont remis à la mode les niaiseries et le mauvais goût des peintres du temps de Louis XV. Je crois même rendre service à M. Magni en l'avertissant de la faute grave, mais sans doute passagère qu'il a commise, puisque cet artiste a suivi une direction sage et plus heureuse en faisant deux statues de mérite, *David* agitant sa fronde et un *Socrate*.

L'abandon du style élevé, l'afféterie et le choix des sujets vulgaires se font sentir en Italie comme dans toute l'Europe, où l'art semble tendre inévitablement à s'enfermer dans les limites étroites des scènes familières et burlesques. Déjà nous avons signalé cette tendance en examinant les peintures anecdotiques de M. Hayez et les caricatures de M. Induno, et nous retrouvons quelques traces de cet entraînement dans les œuvres des sculpteurs, leurs compatriotes.

Mais après avoir signalé ce défaut, il faut reconnaître des qualités essentielles dans les sculptures de l'école lombarde. Les mouvements et l'expression des figures y sont en général naturels; et si cette précieuse qualité était soutenue par une étude plus approfondie des formes, tempérée surtout par ce goût et cette *vénusté* qui donnent tant de charme aux ouvrages des anciens, la sculpture italienne tiendrait un rang distingué en Europe. Mais en ce moment, confiante outre mesure en ses bonnes qualités naturelles, elle se comporte tantôt comme une femme du peuple fière de sa beauté, tantôt comme une courtisane sûre de l'effet de ses charmes, et manque de retenue, de *contegno* sans lesquels les femmes comme les arts perdent toute leur dignité.

Au nombre des morceaux de sculpture lombarde qui méritent d'être mentionnés honorablement, nous citerons *la Pudeur* de M. L. Menisini ; *le Sauvage américain* aux prises avec un serpent, par M. J. Pierotti ; *la Surprise*, groupe de M. Cacciatori ; *la Vierge martyre*, de M. Argenti, qui se distingue par la simplicité et la pureté du style. Le *Spartacus* de M. Velo ne manque pas de mérite ; mais un amour du naturel poussé à l'excès, a entraîné l'artiste à défigurer les traits de son personnage, la bouche en particulier, sous prétexte de lui donner de l'expression. Les statuaires grecs, nos maîtres en fait d'art, évitaient de rendre les expressions de joie ou de douleur trop violentes, pour ne pas tomber dans la gri-

mace, et leur précaution à ce sujet était telle qu'ils faisaient mettre à leurs joueurs de flûte une espèce de courroie qui entourait leurs joues (*phorbeia*), moins encore pour donner un point d'appui aux muscles buccinateurs, que pour éviter le gonflement de la partie inférieure du visage des musiciens.

Il y a des éloges à donner à M. J. Fraccaroli, auteur de quatre ouvrages en marbre : *Achille blessé*, *Ève après le péché*, *Dédale et Icare* et le groupe d'*Atala et Chactas*. On pourrait sans doute désirer que M. Fraccaroli eût traité ces différents sujets d'une manière plus sévère ; mais il y a du naturel ; et c'est beaucoup ; *la Bacchante* et *la Folle par amour* de M. A. Galli se recommandent aussi plus par l'aisance et la vivacité des mouvements que par la sévérité de l'étude.

Un certain laisser aller gracieux est la qualité saillante des sculptures lombardes ; quant à celles dues aux artistes autrichiens, si elles sont parfois un peu rigides, le style en est plus pur et plus élevé. Le buste de feu l'archiduc Charles d'Autriche fait honneur au talent de M. Fernkorn, ouvrage bien préférable à son *Saint George* en zinc. Plusieurs statuettes de M. J. Gasser ne manquent pas de gravité ; sa *Vénus entrant au bain*, ainsi que les portraits en pied de *Wieland* et de M. *Kaulbach*, malgré la petitesse de leur dimension, ne manquent pas d'un certain aspect monumental. On a remarqué aussi seize médailles de M. E. Radnitzki, de Vienne. Mais les Lombards ont été plus fertiles que les Autrichiens ; et c'est lorsque nous toucherons aux envois de la Prusse que nous aurons l'occasion d'apprécier le caractère de la statuaire allemande.

CHAPITRE XXVIII. — BADE ET NASSAU. — BAVIÈRE.

MM. Linz, Breunig, Prinoth et Voigt.

Il ne nous a été envoyé de Carlsruhe, que deux bustes dont celui du Prince régent de Bade, sculpté par M. P. Linz, natif de Cologne. L'envoi de la Bavière n'est pas beaucoup plus considérable ; toutefois il comprend un *Bacchus* de M. J. Breunig, le *Christ en croix* sculpté en bois par M. G. Prinoth et des médaillons de M. Voigt.

CHAPITRE XXIX. — BELGIQUE.

MM. Vanhove, Geefs, P.-J. Jaquet.

En ce pays la peinture a une séve plus généreuse et plus productive que la statuaire. Les sculpteurs belges flottent habituellement entre l'imitation terre à terre de la nature et des compositions recherchées et bizarres. C'est en vain que l'on chercherait dans les sculptures qui nous ont été envoyées d'Anvers et de Bruxelles une production d'un style vraiment pur et élevé ; et il était réservé à un peintre de ces contrées, M. Henri Leys, de démontrer que là aussi on peut envisager et traiter l'art d'une manière grande et distinguée.

Deux ouvrages ont particulièrement fixé notre attention : d'abord une excellente étude en plâtre de M. V. Vanhove représentant un *Esclave nègre après la bastonnade*. Ce sujet est bien triste et ne prêtait guère qu'à faire une imitation exacte de la nature ; mais l'artiste a heureusement rempli cette condition, et le titre modeste d'*étude* sous lequel il a présenté sa statue, l'a fait consi-

dérer avec intérêt. L'autre ouvrage est le *Lion amoureux* de M. G. Geefs, composition qui a fait acquérir à l'auteur une assez grande célébrité dans son pays. Le mérite du groupe de M. Geefs justifie, jusqu'à un certain point, la vogue qu'il a fait naître ; cependant nous serions disposé à reprocher à ce marbre un peu d'afféterie dans la composition et de mollesse dans les formes. Ce même artiste a fait une statue du roi Léopold qui est fort remarquable.

Il y a parmi les sculptures belges plusieurs statues honoraires qui ne justifient que trop le défaut de vulgarité que j'ai signalé plus haut ; quant au reproche de bizarrerie et d'affectation, on est certainement en droit de le faire devant le *monument élevé à la mémoire de la reine des Belges*. Cette composition manque totalement de cette majestueuse simplicité qu'imposaient tout à la fois la gravité du sujet et les lois de l'art statuaire. Prétendre faire une scène dramatique de la composition d'un mausolée, est une de ces idées qui ne viennent qu'aux époques de décadence, et c'est ainsi que l'on comprenait et que l'on traitait la statuaire en Europe, il y a précisément un siècle.

Il y a certainement du mérite dans l'*Aurore* de M. J. J. Jaquet, mais ce mérite est compromis par la bizarrerie de la composition d'une femme qui tient un enfant en équilibre sur l'un de ses pieds. Je crois donc devoir redire que la statuaire convient peu aux Belges ; ils sont nés peintres.

CHAPITRE XXX. — DANEMARK. — DEUX-SICILES. — ESPAGNE.

MM. Bissen, Peters. — Lanzirotti. — Ponzano.

Le froid Danemark a donné naissance à Thorwaldsen, l'un des plus habiles sculpteurs de notre temps, mais qui a été réchauffer sa veine sous le soleil d'Italie. L'un de ses élèves, M. H. V. Bissen, nourri comme son maître des ouvrages de l'antiquité, a envoyé deux bons modèles en plâtre, l'un d'*Oreste poursuivi par les Furies*, l'autre de *Philoctète*. Quant à M. C. C. Peters, amant aussi des idées et des rêveries du vieux monde, on voit de lui deux *Satyres* en bronze, l'un tenant une amphore, l'autre jouant de la flûte. Ces quatre ouvrages, qui ne sont pas sans mérite, forment le tribut de sculptures que le Danemark a envoyé à l'Exposition universelle.

Un seul sculpteur napolitain représente son art à Paris ; M. A. G. Lanzirotti a fait un joli groupe d'*Érigone et de Bacchus*.

Qu'il y ait eu des sculpteurs de mérite en Espagne depuis le commencement de ce siècle, je n'en doute pas, et l'on peut même en citer un, José Alvarez, qui s'est fait connaître à Rome par des ouvrages très-distingués ; cependant l'Espagne n'a produit aucun statuaire depuis soixante ans dont le nom soit devenu célèbre en Europe comme ceux de Canova, de Thorwaldsen, de Tenerani, de Chaudet et de Pradier. Depuis le seizième siècle, époque à laquelle les beaux-arts ont été implantés en Espagne par les élèves du Caravage et par Rubens et Van Dyck, c'est l'art de la peinture qui a prévalu en ce pays, et la plupart des sculptures qui décorent les églises sont dues au ciseau de statuaires italiens. Quant aux marbres envoyés à l'Exposition universelle, ils consistent

particulièrement en portraits ; et les cinq ouvrages de ce genre de M. P. Ponzano, de Saragosse, sont évidemment les meilleures sculptures qui viennent de l'École espagnole. En sculpture comme en peinture, le portrait est donc le mode traité avec le plus de supériorité en ce pays et MM. Ponzano et Madrazo sont les artistes qui tiennent le premier rang dans leur pays.

CHAPITRE XXXI. — ÉTATS PONTIFICAUX. — ÉTATS-UNIS D'AMÉRIQUE.

MM. Benzoni. — Warburg, Greenough.

Dans les ouvrages de sculpture venus de Rome, il y a du naturel et de la vie ; mais ils pèchent aussi par le style. Tels sont les marbres de M. Benzoni, l'*Amour maternel*, la *Bienfaisance* et son *Ève tentée par le serpent*. Dans ces productions d'ailleurs recommandables, on désirerait que la composition fût plus grave, et l'exécution plus ferme. Trois autres sculpteurs étrangers à l'Italie se sont fait inscrire sous la rubrique des États pontificaux. Mais élèves de maîtres français et allemands, il ne suffit pas qu'ils aient achevé leurs ouvrages en Italie, pour que nous les associions à ceux de ce pays.

M. Greenough, de Boston, a sculpté en marbre un *Berger attaqué par un aigle ;* et M. Warburg, de la Nouvelle-Orléans, mais élève de M. Jouffroy, outre deux portraits, a exposé le modèle en plâtre d'un *Jeune Pêcheur jouant avec un crabe.* Ces productions ne sont pas sans mérite ; mais elles portent si visiblement le caractère qu'elles ont reçu de l'École française, qu'à l'exception des noms et de la patrie des auteurs, il n'y a rien de véritablement américain dans cet envoi.

CHAPITRE XXXII. — GRANDE-BRETAGNE.

MM. C. Moore, P. Park, Weekes, J.-H. Foley, J. Bell, Hollins, Hancock, Sharp, Macdonald, Gibson, Westmacott, Stephens.

La statuaire joue encore dans les arts un rôle que la langue latine a conservé si longtemps à l'égard de la religion, de la politique et des lettres. Quelle que fût la différence des idiomes vulgairement parlés, la vieille langue des Romains resta longtemps et demeure même encore, jusqu'à un certain point, la langue universelle, catholique, au moyen de laquelle les esprits d'élite de toutes les nations civilisées communiquent entre eux. Pour la masse des habitants de l'Europe, la statuaire est un art mort, une espèce de langage qui, comme le latin, n'est compris et tout à fait apprécié que de ceux qui cultivent leur intelligence et ne s'occupent pas exclusivement du présent.

En examinant les peintures de l'École anglaise, on a pu observer qu'à de rares exceptions près, elles manquent de style. En effet, née sous les auspices du peintre de caricatures Hogarth, si elle se produit de nos jours sous des formes moins rudes, au fond elle est restée la même, et les sujets, pour être traités plus élégamment, n'en sont pas moins restés très-humbles.

Dans tous les pays, et particulièrement en Angleterre, la peinture est mondaine. C'est une coquette qui ne recule devant aucun moyen de séduction, pas même l'attrait de la mode. Outre la reproduction de tout ce qui se rattache à ce que l'on appelle expression, depuis les minauderies des personnes de la haute société, jusqu'aux scènes qui se passent dans la cabane du paysan et du pauvre, elle agit puissamment sur les yeux et l'imagination du vulgaire par la transparence des eaux et des vêtements, par l'éclat des cristaux et des dorures ; par le

chatoiement des étoffes soyeuses, par la couleur indéfinissable des chairs, des yeux humains et de l'azur du ciel. Tous ces moyens attractifs, tous ces *trompe-l'œil* dont on abuse tant aujourd'hui, semblent reculer indéfiniment le domaine de la peinture ; mais cette liberté, en apparence sans bornes, lui inspire une audace qui tourne souvent à son désavantage ; car alors elle se lance dans les espaces imaginaires ou elle se dénature complétement, comme cela lui est arrivé lorsqu'elle s'est laissé entraîner par Watteau et Boucher.

La sculpture, au contraire, toujours contenue par la réalité des formes et par le poids des matières sans lesquels elle ne peut rien produire, ne se hasarde qu'avec beaucoup de prudence jusqu'aux limites extrêmes que sa propre nature lui assigne. La statuaire ainsi que la langue latine sont constituées de telle sorte, que l'une ne permet pas au sculpteur de s'écarter de la réalité des formes, et que l'autre s'oppose à ce que l'écrivain abuse des métaphores et des subtilités du style. La statuaire peut donc être grande, sublime même, mais jamais extravagante ni bizarre. Or, elle doit cet avantage à l'indispensable nécessité qui contraint l'artiste de s'appuyer sur la réalité des formes, ce qui le ramène toujours à l'étude du nu et lui fait rejeter les accessoires qui tendent à en altérer la pureté.

Cet instinct qui pousse le véritable statuaire à prendre pour exemplaire le type pur et simple de l'être le plus parfait de la création, est ce qui donne un caractère particulier et solennel à son art. Aussi, malgré les susceptibilités des rigoristes de tous les pays, les artistes s'adonnent-ils à l'étude et à l'imitation du nu, parce que c'est de là que leur art tire sa principale puissance lorsqu'il exprime, dans des proportions égales, les deux éléments de notre nature, le corps et l'âme.

On pourrait croire que les artistes italiens, français et allemands n'ont cédé au goût et à l'idée de prendre le

nu pour base de leurs études et de leurs travaux, que depuis l'époque de la Renaissance, quand les traditions de l'art antique leur furent dévoilées. Mais en consultant avec attention les monuments de la statuaire et même de la peinture chez tous les peuples, on ne tarde pas à reconnaître que même parmi les nations dépourvues du sentiment de l'art, et où l'on n'a jamais recherché le beau dans les formes, cependant les statuaires et les peintres ont en général représenté leurs personnages nus, surtout lorsque ces personnages s'élèvent au-dessus de l'humanité par la grandeur de leurs actions ou par leur nature divine. Les monuments de l'Inde et de l'Égypte en offrent de nombreux exemples, ceux du Mexique également; et si l'on arrive à l'art en Europe, au berceau du christianisme et pendant le moyen âge, on trouve dans les peintures des Catacombes et parmi les nombreuses sculptures des églises gothiques, de fréquents exemples de personnages importants représentés nus : entre autres le Christ, saint Jean, les trois jeunes hommes dans la fournaise, le prophète Jonas et quelques autres encore. On peut donc avancer qu'en général les statuaires de tous les temps et de tous les pays sont naturellement portés, lorsqu'ils veulent figurer les qualités morales et surtout l'essence divine d'un personnage, à le dégager des accessoires dont le commun des mortels s'entoure, pour le faire apparaître dans toute la simplicité de la créature sortant des mains de Dieu.

Chez les peuples modernes de l'Europe qui ont précédé les autres dans la culture des arts, les Italiens, les Français et les Allemands, l'emploi du nu a été promptement reconnu comme le langage le plus propre au style grave et élevé; aussi, depuis l'époque de la Renaissance qui rendit à ce principe toute sa force, voit-on que chez ces trois nations l'étude et l'emploi du nu ont été constants.

Le pays où ces idées et par conséquent la statuaire ont

été le plus en retard, est la Grande-Bretagne ; et c'est à peine si avant Flaxman et Chantrey, on peut citer un sculpteur anglais dont le nom soit célèbre. L'Italien Torrigiano y fit quelques ouvrages sous le règne d'Henri VIII, et un Français, Roubillac, fut le statuaire le plus employé pendant le dix-septième siècle.

Flaxman [1], moins connu par les statues en marbre qu'il a achevées que par les compositions au trait tirées des œuvres d'Homère, d'Eschyle et de Dante, était contemporain de Canova, de Louis David et de ce groupe de savants qui rendirent à la vie les chefs-d'œuvre de l'antiquité et en substituèrent le goût à celui qui régnait précédemment en Europe. Les statues comme les dessins de Flaxman manquent parfois de flexibilité, mais le style en est grand, sévère, élevé et témoigne de la révolution qui s'était opérée dans l'art, non-seulement par la nature des sujets qu'il a choisis, mais par l'emploi habituel qu'il y a fait du nu. Ce n'est donc véritablement que vers 1794, lorsque l'ouvrage de Stuart et Revett sur les antiquités d'Athènes fut publié à Londres, que les artistes et les savants commencèrent à reconnaître que l'étude et l'emploi du nu est le fondement sur lequel repose l'art statuaire.

Vers 1818, il y eut en Angleterre comme en Allemagne et en France une réaction violente, contre les résultats de l'admiration excessive que l'on avait entretenue pour les ouvrages de l'antiquité. Mais en voulant ôter à la statuaire le caractère d'austérité et une certaine roideur dont on abusait effectivement, on ne tarda pas, par opposition, à refaire de la sculpture pittoresque et à négliger l'étude indispensable des formes.

F. Chantrey, homme de talent, fit pencher l'art de ce côté, et ses ouvrages, le tombeau d'une princesse entre autres, rendirent son nom populaire, même en France, tant que dura le règne passager de l'école romantique.

[1] Jean Flaxman, né à York en 1755, mort en 1826.

Depuis on ne parla guère des ouvrages des statuaires anglais, jusqu'à l'ouverture de l'Exposition universelle, où l'on vit une série de groupes, de statues et de bustes en marbre, qui prouvent que depuis Flaxman et Chantrey la sculpture a fait des progrès notables dans leur pays.

Occupons-nous d'abord des bustes; car ainsi que dans l'ancienne Rome, on attache en Angleterre une importance presque religieuse aux portraits; et depuis les palais de la haute aristocratie jusqu'aux maisons les plus simples, il est rare que l'on n'y consacre pas un lieu destiné à recevoir les portraits de famille. Aussi les artistes qui cultivent ce genre avec succès, sont-ils particulièrement prisés, par cela seul que leur talent répond à un besoin impérieux dans leur pays. En traitant de la peinture anglaise, nous avons déjà eu l'occasion de signaler la supériorité avec laquelle le portait est traité, et nous croyons pouvoir donner des éloges à peu près analogues aux statuaires qui ont exposé des bustes. Sur ces portraits en marbre, la vie est fortement exprimée, mais sans grimaces; le modelé en est simple, mais finement étudié, et en général le travail du marbre, chose fort importante mais trop négligée aujourd'hui, est habilement traité.

On remarque particulièrement les bustes que M. C. Moore a sculptés d'après lord Palmerston, M. Musurus, le comte de Clarendon et J. P. Curran. Ce sont de bons ouvrages où la nature est imitée avec une rare intelligence, et sans la préoccupation, trop habituelle des statuaires, d'imiter le style et la manière de tel ou tel grand artiste.

M. P. Park mérite les mêmes éloges pour ses portraits en marbre de MM. W. Fairbairn et Withworth; ce sont des sculptures simples, vraies et habilement travaillées. Il est juste de louer encore les bustes de M. Allan Cuningham et du professeur Sedgwick, dus au ciseau de M. H. Weekes. L'ensemble de ces bustes forme, à ce qu'il nous semble, l'élite des sculptures produites dans la Grande-

Bretagne. Ces ouvrages sont traités avec une habileté remarquable, et leur style est tout à fait *distingué*.

Mais, comme nous l'avons déjà fait observer, la *distinction* ne peut pas remplacer la *noblesse*, et quand il s'agit de statuaire, c'est cette dernière qualité qui est indispensable ; or elle fait souvent défaut dans les groupes et les statues dont nous allons faire l'examen. Après les bustes-portraits, que nous regardons comme ce qu'il y a de plus remarquable parmi les sculptures anglaises, nous passerons aux statues honoraires et à celle de *Hambden* en particulier. Cet ouvrage est charmant, son aspect est on ne peut plus heureux, et le personnage debout, vêtu à la mode du commencement du dix-septième siècle, a toute l'élégance et la distinction d'un gentleman de cette époque. A-t-on des portraits authentiques de Hambden, et l'auteur de la statue, M. J. H. Foley, nous a-t-il transmis le caractère de la physionomie de son héros? Je l'ignore, mais comme on se forme toujours une idée de l'aspect général que devait avoir un homme célèbre, j'avoue que l'élégance et la distinction toute mondaine donnée à Hambden par le statuaire, ne répond pas précisément au caractère de cet homme qui eut le courage de s'opposer, en 1634, à la taxe imposée arbitrairement, le *Ship-money*, et de braver les rigueurs de la chambre étoilée pour maintenir les lois de l'Angleterre. C'est une simple observation bien plutôt qu'une critique que nous hasardons ici; mais quoiqu'il arrive souvent que les âmes les plus fortes se trouvent associées à un corps délicat, le statuaire, qui parle surtout au moyen de la forme, est peut-être autorisé à ne pas mettre trop de disparate entre le physique et le moral. Quoi qu'il en soit, la statue honoraire de Hambden est un gracieux ouvrage, plein de *distinction*, comme je l'ai déjà dit, mais que je voudrais voir empreint de plus de *noblesse*.

M. Foley a encore exposé un jeune homme nu, avançant le pied vers un ruisseau où il va se baigner. Plus

complétement maître de traiter son sujet au gré de son imagination, l'artiste, cette fois, nous laisse voir d'une manière plus nette, quelle est la théorie et le mode d'exécution de la statuaire anglaise. L'emploi du nu implique toujours l'idée que le personnage dégagé de vêtements a l'habitude de s'en passer, et qu'il appartient à un pays où le climat et les mœurs autorisent la nudité. Car c'est une erreur de croire que le sentiment de la pudeur dépende absolument de la forme des habits; et dans l'Orient, en Egypte, au midi de l'Italie même, rien n'est plus commun que les enfants et les ouvriers allant nus en tout ou en partie, sans qu'ils éprouvent de honte ou qu'ils blessent la pudeur de ceux qui les regardent. Dans notre Europe, à Paris et à Londres, la mode, plus puissante encore que l'usage et le climat, produit des effets analogues, et les élégantes de ces deux capitales, qui rougiraient jusque dans le blanc des yeux si l'on apercevait la cheville de leur pied, dans les bals et au spectacle, laissent briller sans y penser leur blanche poitrine et leurs splendides épaules devant la foule. Sans prétendre que l'on doive se promener sur les boulevards ou à Hyde-Park comme Adam et Ève dans le paradis terrestre, il est certain que la pudeur résulte bien plus de la disposition de l'âme que de la forme des habits.

Dans sa jolie statue du jeune baigneur, M. Foley a exprimé une espèce d'embarras que son personnage semble éprouver en se trouvant, contre ses habitudes, sans vêtements. A Dieu ne plaise que je reproche au statuaire anglais d'avoir porté la moindre atteinte à la pudeur des curieux; mais je ferai seulement observer que la préoccupation du jeune homme pour sa nudité accidentelle, passe dans l'esprit de celui qui le regarde. Or, comme nous l'avons démontré, le nu est le langage particulier de la statuaire; il faut donc l'employer avec franchise et éviter surtout les sujets qui peuvent éveiller les susceptibilités du public.

Le goût des statues de M. Folley, ainsi que celui de la plupart des sculptures de ses compatriotes, dérive de l'étude et de l'imitation des ouvrages antiques et de ceux de Canova. L'une des qualités de la statuaire anglaise est une certaine distinction gracieuse, mais elle pèche par la mollesse et un peu d'afféterie. Ce dernier défaut nous a paru sensible dans le *Ganymède*, l'*Omphale se moquant d'Hercule* et la statue de la *Princesse Borghèse*, de M. J. Bell. L'*Aurore et Zéphyre*, de M. Hollins, imitation d'un groupe antique, quoique traité avec talent, encoure le même reproche. Le style gracieux de Canova paraît avoir séduit M. Hancock qui l'a habilement imité dans ses statues : la *Virginité*, *Béatrice* et *la Mission de l'Ange*, ouvrages qui manquent de force, mais où l'auteur a su y mettre la vie; ce qui les fait regarder avec intérêt.

L'*Enfant effrayé par un lézard*, de M. Sharp, est une étude consciencieusement faite d'après nature; mais ce n'est qu'une étude dans laquelle l'artiste n'a pas craint de reproduire la constitution pauvre de son modèle. Toutefois il y a du mérite dans cet ouvrage.

Le style du groupe d'*Ulysse reconnu par son chien* est large et l'attitude du héros belle. M. Macdonald, auteur de ce morceau, a donc rempli une des conditions principales de son art; mais il en est une autre non moins importante, qui est de donner la vie aux personnages que l'on représente, et celle-là, l'auteur d'*Ulysse* n'y a pas suffisamment satisfait. On a remarqué aussi que son héros, au lieu d'exprimer l'attendrissement que doit lui causer la mort de son chien, semble plutôt être mû par la crainte.

M. Gibson, dont le nom est célèbre en Angleterre, a produit à l'Exposition deux groupes : un *Chasseur et son chien* et *Hylas enlevé par les Nymphes*. Ces deux compositions sont remarquables par un certain aspect grave, qui résulte sans doute du long séjour et des profondes études que l'artiste a faits à Rome. On s'aperçoit que

toutes les qualités qui peuvent être acquises en consultant les grands modèles de l'antiquité, M. Gibson les possède; mais cette puissance en vertu de laquelle on donne la vie au marbre, l'auteur des deux groupes remarquables que nous venons de signaler, agit-elle suffisamment en lui?

Au surplus, nous le redirons, la statuaire, comme la langue latine, est, sinon morte, au moins si peu usitée maintenant, que ce n'est qu'à grande peine que l'on y fait circuler la vie. Ceux qui en ont l'intelligence sont si peu nombreux, et leur esprit s'exerce dans un milieu si différent de celui où le gros du public s'agite, qu'il est tout naturel que les goûts et la langue des uns soient si différents de ceux des autres. Aussi y a-t-il deux mondes pour les arts; l'un, le plus nombreux, qui ne comprend et n'aime que le présent et ce qui est actuel; l'autre, fort restreint, que ses goûts, son éducation et ses études reportent toujours vers le passé. De tous les pays de l'Europe, l'Angleterre est peut-être celui où cette séparation est le plus tranchée; et en effet, c'est là où les peintres s'adonnent avec entraînement à la représentation des choses les plus actuelles et les plus familières, tandis que les sculpteurs, maintenus par la loi invariable de leur art, l'étude de la forme et la représentation du nu, sont forcés d'aller fouiller jusque dans les histoires des Argonautes et des héros d'Homère, pour trouver des sujets convenables.

Quoi qu'il en soit, plusieurs statuaires anglais ont pris un terme moyen et se sont efforcés de concilier les exigences de leur art avec les goûts de leurs contemporains. Sir R. Westmacott, par exemple, a eu recours au lieu commun employé par les statuaires modernes pour justifier la nudité de leurs figures, en faisant une *Nymphe se préparant au bain*; *Ève tentée par Satan* a également fourni à M. Stephens une occasion de faire accepter au public deux figures nues, et l'*Ève hésitant*, ainsi que la

Jeune fille se préparant pour le bain, de M. P. Macdowell, ont également permis à ce statuaire de remplir la principale condition de son art, sans heurter les préjugés de ses contemporains.

En somme, les sculptures venues de la Grande-Bretagne sont traitées avec distinction, sans qu'aucune d'elles cependant, soit par l'expression de la beauté, soit par l'imitation énergique de la nature, s'élève jusqu'au rang d'un ouvrage de premier ordre ; mais leur examen prouve qu'il faut que l'emploi du nu dans la statuaire soit bien indispensable, comme nous l'avons toujours avancé, puisqu'en Angleterre, où le goût du public a toujours maintenu la peinture à un niveau si humble, cependant, dès que la statuaire y a été cultivée, cet art, en ne cédant que fort peu de chose aux préjugés de la nation, s'y est acclimaté sans trop perdre des éléments qui constituent son essence.

CHAPITRE XXXIII. — GRÈCE. — HESSE ÉLECTORALE. — PAYS-BAS. — PORTUGAL.

MM. Phytalis, Cossos, L. Tors. — Hassempflug, Wener, de Grevenmacher. — Strackee, Verdonck. — A. Cerqueira, A. Rodriguès.

De l'ordre alphabétique auquel je me suis soumis, résulte un rapprochement singulier des sculptures de la Grande-Bretagne de celles de la Grèce moderne. S'il est au monde quelque chose qui donne une idée des étranges révolutions qui se sont opérées en ce monde, c'est la double comparaison de ce qu'était l'Angleterre au siècle de Périclès, et de la Grande-Bretagne d'aujourd'hui avec la Grèce moderne. Les monuments de l'antique Athènes sont maintenant à Londres, dont le nom n'existait même pas il y a deux mille trois cents ans ; et de cette Grèce si

riche en statuaire il y a treize siècles, il ne nous est venu que quelques sculptures dont plusieurs ne sont que des tentatives pour retrouver la voie d'un art totalement perdu. Ces réflexions, qui se sont présentées à notre esprit chaque fois que nous avons vu les travaux des statuaires grecs, nos contemporains, nous les ont fait considérer avec intérêt, et nous mentionerons ici deux statuettes, l'une *le Berger*, de M. Georges Phytalis, l'autre, *le Soldat*, de M. Lazare Phytalis, qui ont un grand accent de vérité. Les bustes de M. D. Cossos manquent d'élévation de style et leur exécution est indécise; mais en les considérant comme des études de la nature, ils ont une naïveté qui peut faire augurer favorablement du talent que pourra acquérir l'auteur. Ces bustes sont d'ailleurs curieux: ce sont les portraits des rois, des reines de Grèce, de Bavière, du général Favier, et de notre ami M. Saint-Marc Girardin. Le buste en bronze de l'amiral Miaulis, par M. Léonidas Tors, mérite aussi des éloges.

Quant à M. A. Pemmas, il a sculpté en bois *la Victoire sans ailes*, imitation d'un bas-relief antique du temple de la Victoire à Athènes.

A la Hesse Électorale, nous joindrons la Hesse Grand-Ducale et le Luxembourg, dont les envois de sculpture sont peu nombreux. Un seul groupe, modelé en plâtre, de M. C. Hassempflug, *l'Amour et Psyché*, vient de Cassel, et la statuaire du Luxembourg est représentée à l'Exposition par deux bustes exécutés en grès par les frères N. et J. B. Wener, de Grevenmacher.

Deux sculpteurs, l'un de Rotterdam, M. Strackee, l'autre d'Amsterdam, M. J. Verdonck, ont envoyé, le premier, un buste en marbre du général Van den Bosch, l'autre, deux statuettes représentant *un Garde de nuit* et *un Crieur des numéros de la loterie*.

Le Mexique et le Pérou, dont on a reçu quelques peintures, n'ont produit ni statues ni bas-reliefs, et nous les inscrivons ici pour mémoire. Selon toute apparence,

la statuaire n'est pas non plus cultivée avec beaucoup d'ardeur en Portugal. On ne voit à l'Exposition que les ouvrages de trois artistes de ce pays : un bas-relief en plâtre, *Jésus-Christ et les Pharisiens,* de M. Araujo Cerqueira, quelques portraits et une statue en plâtre de Camoëns, de M. Assis Rodriguès, puis un petit bas-relief en cire représentant *la Vierge et l'enfant Jésus,* par M. J. Rafael. Le feu sacré manque à toutes ces productions.

CHAPITRE XXXIV.— PRUSSE.

MM. Kiss, Wredow, Moeller, Drake, Rauch, Franz, Fischer, Ostermann, Afinger.

Nous venons de parcourir bien des pays où le bel art statuaire est singulièrement négligé, aussi est-ce avec satisfaction que j'arrive à l'Allemagne, cette terre où toutes les facultés intellectuelles sont exèrcées avec ardeur. Les peintres allemands nous ont mis dans l'embarras en nous envoyant si peu de leurs ouvrages ; nous n'avions pas assez d'objets de comparaison pour bien juger, aussi remercions-nous les statuaires de ce pays des envois plus nombreux qu'ils nous ont faits, non-seulement parce qu'ils ont rendu notre devoir de critique plus facile, mais à cause du plaisir que nous avons éprouvé à la vue de leurs ouvrages.

On comprend et on sent la sculpture en Allemagne autant qu'il est possible de s'initier aujourd'hui aux secrets d'un art antique, presque mort et inusité, comme nous l'avons déjà dit. Mais dans ce pays plus que dans tout autre peut-être, on aime à vivre intellectuellement dans le passé; l'antiquité, sous quelque forme qu'elle reparaisse, par les écrits, ou par les monuments des arts, on

la respecte, on l'aime, on l'étudie; et grâce à ce feu sacré, artificiellement entretenu, il est vrai, la tradition des choses antiques vient se fondre avec les idées modernes auxquelles elles donnent souvent de la force et de l'éclat.

Au milieu de la grande salle réservée à la Prusse, s'élève le *Saint George à cheval combattant le dragon*, œuvre de M. A. Kiss. Les mouvements combinés de l'homme et du cheval dont se compose ce groupe colossal, sont saisis avec justesse et présentent des lignes heureuses de quelque côté que l'on observe l'ouvrage. Quant aux formes et au mouvement du dragon, ils ne sont pas aussi heureux; et bien que l'auteur ait voulu créer un animal fantastique, il aurait cependant fallu donner une flexibilité possible à la colonne vertébrale du monstre. En étudiant les sauriens, à la famille desquels se rattache le dragon de M. Kiss, jusqu'aux plus simples reptiles, il serait impossible d'y trouver des ondulations de mouvements telles qu'a cru devoir les exprimer le statuaire allemand. A cette critique, il faut ajouter celle que tout le monde a faite, de l'abus des détails minutieux sur un groupe colossal. Ainsi, tous les membres du cheval sont comme entourés d'un réseau formé par les veines beaucoup trop apparentes de l'animal, et les moindres parties de la carapace du dragon, ciselées aussi minutieusement qu'une pièce d'orfévrerie, attirent plus l'œil des spectateurs que la tête et la personne du *Saint George*.

Dans la grande salle des sculptures, on voit encore un ouvrage de M. Kiss, qui nous paraît préférable au premier. C'est le modèle réduit, en bronze, d'une *Amazone combattant une panthère*. Ce groupe, dont la composition est originale et gracieuse, fait honneur à l'artiste, et prouve que, tout en étudiant avec amour les œuvres de l'antiquité, il conserve cependant le sentiment qui lui est propre.

Dans la grande salle, au centre de laquelle s'élève le *Saint George* de M. Kiss, quatre ouvrages de sculpture

attirent encore l'attention : un *Ganymède* fort gracieux de M. Wredow, l'*Espérance*, par M. Moeller, un *Héraut* en style du moyen âge, de M. Drake, et le modèle en petit, du monument de Frédéric le Grand, élevé à Berlin.

Ce dernier ouvrage est de M. C. Rauch, le statuaire le plus renommé chez les nations septentrionales, depuis la mort du Danois Thorwalsden, et cette production contribuera sans doute à faire reconnaître le mérite éminent de l'auteur dans l'occident de l'Europe.

La statue équestre de Frédéric le Grand, exécutée dans des proportions colossales, s'élève sur un soubassement tellement disposé qu'il peut recevoir un grand nombre de figures de ronde-bosse sur ses quatre faces. En effet l'artiste y a placé tous les personnages guerriers, diplomates, magistrats et hommes célèbres de la Prusse qui se sont distingués pendant le règne du grand Frédéric. Le modèle de l'ensemble du monument, exécuté avec un grand talent, donne l'idée la plus avantageuse de cette œuvre, et la tête du roi, moulée à part sur l'original, laisse parfaitement juger de la belle et large exécution de cette statue colossale. Quant aux personnages de moindre grandeur, ornant les quatre frises du soubassement, le statuaire, tout en conservant les costumes de l'époque, a trouvé moyen d'en dissimuler la bizarrerie, par une exécution large et du plus beau style. A cet ouvrage capital de M. Rauch, il faut ajouter la statue d'une Danaïde, et deux excellents bustes d'après le professeur Schleimacher et le savant et aimable M. de Humboldt.

Les statuettes sont en assez grand nombre à l'Exposition allemande, et il y en a même qui se recommandent par une exécution assez large, pour que, abstraction faite de leur petite dimension, on les considère et on les estime comme des statues ; de ce nombre est le *Portrait d'un gardien de nuit*, sculpté en bois par M. Janda avec un talent tout à fait remarquable. La statuette représentant le

statuaire M. Rauch, ainsi que celle du poëte Scherenberg, méritent d'être distinguées; elles sont de M. Drake. Celle qui représente Beethoven fait honneur à M. Blaeser.

Un groupe en zinc représentant un *Berger attaqué par un léopard et défendu par un chien*, donne une très-bonne idée du talent de M. J. Franz, et cet ouvrage serait tout à fait digne d'éloge s'il n'était entaché d'un peu de sécheresse.

La gravure en médaille joue un rôle important à l'Exposition allemande. M. C. Fischer a gravé douze médailles commémoratives qui rappellent des événements remarquables ou des personnages célèbres. Le travail en est d'un bon style, quoique peut-être un peu trop sec. M. L. Ostermann s'exerce également en ce genre, et ses médailles commémoratives sont à peu près aussi nombreuses que celles de M. Franz.

Nous terminerons l'énumération des sculptures allemandes en signalant quatre bons médaillons en plâtre de M. Afinger, représentant MM. Rauch, Kaulbach, de Cornélius et A. de Humboldt.

CHAPITRE XXXV. — SARDAIGNE. — SAXE. — SUÈDE.

MM. le comte de Pierlas. — Rietschel. — Molin, Qwarnstrom.

Une seule statue, celle de *Catherine Segurana*, héroïne niçoise, dit le livret, a été envoyée de Nice par M. le comte H. de Pierlas qui en est l'auteur.

Jusqu'ici, c'est décidément l'Allemagne où la statuaire paraît cultivée avec le plus d'ardeur et de succès. Une *Pieta*, la Vierge et son Fils mort, modèle en plâtre de M. Rietschel, de Dresde, est un ouvrage de beaucoup de mérite. Bien composé, savamment modelé, le seul repro-

che que l'on puisse faire à l'auteur sur ce groupe, est d'avoir donné de la maigreur aux formes de ses deux personnages; néanmoins cette *Pieta* est un bon morceau de sculpture. Plusieurs bas-reliefs de la main du même artiste ont vivement excité l'attention des connaisseurs. Les plus remarquables par le charme de la composition, ainsi que par la grâce et l'énergie avec lesquelles ils sont exécutés, représentent l'*Amour domptant une panthère*, le même dieu emporté par le même animal, puis les quatre Heures du jour. Au surplus M. Rietschel a été à bonne école, car il est élève de M. Rauch.

Parmi les médailles gravées par madame Ahlborn, qui toutes consacrent la mémoire des Suédois célèbres, entre autres, Triéwald le mécanicien, Berzélius le chimiste, et la fameuse cantatrice Jenny Lind, je lis le nom de Fogelberg, statuaire habile de ce pays, que la mort a enlevé il y a peu de temps. Il est fâcheux que quelques-uns de ses ouvrages n'aient pas figuré à l'Exposition universelle. Fogelberg était tout à la fois un statuaire fort habile et un homme très-spirituel, qui s'est fait un nom à Rome où il a étudié longtemps, et dont on voit à Stockholm une statue remarquable de Birger Jarl, régent de Suède au treizième siècle. Comme sa cendre est encore chaude, peut-être eût-on pu faire une exception en sa faveur et placer un ouvrage de lui à l'Exposition universelle.

Une Bacchante couchée, modèle en plâtre, et la statue d'un *Jeune Napolitain* de M. J. P. Molin, né à Gothembourg, ouvrages de mérite, prouvent combien la statuaire moderne a besoin de se faire féconder par le soleil du Midi.

M. C. G. Qwarnstrom, de Stockholm, qui habite aussi Rome, a envoyé un bon modèle en plâtre de *Trois jeunes filles surprises au bain*. Telles sont les sculptures de la Suède; il n'en est venu aucune de la Norwége.

CHAPITRE XXXVI. — SUISSE.

En examinant les ouvrages des peintres de la Suisse, nous avons fait observer que le mode dans lequel ces artistes réussissent le mieux, est le paysage; quant aux sculpteurs de ce pays, ils ne se harsardent guère au delà des bustes, et ce sont des ouvrages de ce genre qu'ont envoyés M. Christen et M. Veillard, sourd et muet.

CHAPITRE XXXVII. — VILLES ANSÉATIQUES ET WURTEMBERG.

Une statuette en zinc, représentant *Adolphe IV*, comte de Holstein, est le seul ouvrage qui vienne de Hambourg; elle est de M. E. G. Vivié. Aucune sculpture n'a été envoyée du Wurtemberg.

CHAPITRE XXXVIII. — FRANCE.

MM. Cavelier, Guillaume, Duret, Bonnassieux, Foyatier, Etex, Jouffroy, Gatteaux, Marochetti, Clessinger, Pollet, Ottin, Raggi, Oliva, Loison, Gumery, Maillet, Oudiné, Desbœufs, Truphème, Daniel, A. H. Debay, Dumont, Gruyère, Jacquot, Jaley, Husson, Hébert, Desprez, Lanno, Cabuchet, A. Millet, J. L. Veray, Dantan, Barye, J. J. Bonheur, Fremiet, Depaulis et Simart. — Chaudet, Dupaty, Cortot, Pradier, Rude et David, d'Angers.

La curiosité des amateurs des arts est sans doute pleinement satisfaite au palais de l'Exposition universelle; mias pour ceux qui, ainsi que nous, ont entrepris la tâche

difficile de comparer et d'apprécier le mérite relatif des ouvrages venus de tant de pays différents, il manque sans doute quelques pièces pour résoudre cette question avec une équité complète. On ne saurait douter que beaucoup d'ouvrages importants n'ont pu être transportés jusqu'en France; telles sont les statues monumentales, les peintures fixées sur les murs des édifices, et beaucoup d'autres, dont le transport eût entraîné de trop grandes dépenses. C'est donc avec la plus grande réserve qu'il faut conclure de l'abondance ou de la rareté des ouvrages envoyés par les diverses nations, du plus ou moins d'ardeur et de succès avec lesquels l'art y est cultivé. On ne saurait douter du goût, de l'aptitude et de la fertilité des artistes des différentes parties de l'Allemagne; cependant nous ne voyons d'eux à l'Exposition que très-peu de tableaux et un assez petit nombre de sculptures. Si on se fiait à ce que présente l'Exposition Marbeuf, la France et la Grande-Bretagne seraient les plus fertiles; car après les sept cents peintres et cent soixante-quinze sculpteurs français qui ont exposé, viennent les cent quarante peintres et trente-quatre sculpteurs anglais, qui sont dans le même cas. Relativement au nombre des productions, on doit donc avoir égard à la distance du point de départ des envois jusqu'à Paris, ce qui rend plus ou moins difficiles les moyens de transport. Or l'Angleterre, qui n'a que le détroit à passer, a dû naturellement nous envoyer un large tribut d'ouvrages d'art; et quant à nous, il va sans dire que la courte distance à parcourir, de l'atelier de nos artistes aux Champs-Élysées, a rendu l'Exposition française la plus nombreuse.

On peut ajouter qu'elle est la plus riche, puisque son ensemble témoigne du bon goût et de la science de nos artistes, dont une vingtaine de morceaux, au moins, peuvent être comptés comme de très-bons ouvrages. Toutefois il est à remarquer que de ce monde de statues, il en est peu parmi les plus nouvelles qui, par le charme du

sujet et d'une exécution entraînante, aient particulièrement captivé l'attention publique. Le goût et la raison des connaisseurs ont pu être satisfaits; mais rien n'a excité cette curiosité admirative que fit naître il y a quelques années la *Pénélope* de M. Cavelier. Ce n'est certes pas que ce statuaire se montre inférieur à lui-même dans l'exécution de ses derniers ouvrages, car sa statue de *la Vérité*, ainsi que le groupe de *Cornélie* et ses fils, et celui de *la Bacchante*, sont des œuvres fort remarquables; mais un je ne sais quoi de piquant dans les sujets n'a pas aussi bien servi l'artiste, ce qui n'ôte rien à son mérite réel.

Auteur de la charmante statue d'Anacréon, M. Guillaume s'est aussi emparé des Gracques et leur a sculpté un *tombeau*. Ce sont deux bustes représentant les deux frères, Tibérius et Caïus, jeunes. L'air de famille a été modifié avec beaucoup d'art par quelque différence dans les traits de leur figure, qui porte ce caractère de force un peu sauvage, que l'on retrouve encore dans les classes inférieures en Italie. *Le Faucheur*, statue en bronze du même artiste, ainsi que plusieurs bustes, se sont fait remarquer comme des ouvrages d'élite.

Il y a un certain nombre de statues déjà célèbres depuis longtemps, que nous nous contenterons de mentionner ici, car tout le monde les connaît, au moins, réduites en petites dimensions. Telles sont celles du *Danseur*, du *Pêcheur* et du *Vendangeur napolitains*, de notre habile sculpteur M. Duret. *La Méditation*, ainsi que *l'Amour se coupant les ailes*, de M. Bonnassieux; le *Spartacus* de M. Foyatier; le groupe de *Caïn et sa race maudite*, de M. Etex; *le Secret confié à Vénus*, de M. Jouffroy, ainsi que la *Pallas* de M. Gatteaux, sont des productions qui donnent une idée de la variété des talents de ces statuaires et de la solidité de leur mérite, puisque tous ces ouvrages ont déjà reçu la consécration d'un certain nombre d'années.

Dans les examens annuels que nous avons faits depuis

longtemps des ouvrages exposés au Louvre et au Palais-Royal, les productions de nos statuaires ont toujours été l'objet d'une attention particulière; mais dans le grand concours qui a lieu en ce moment, nous ne devons mentionner que les œuvres qui ont été accueillies généralement par le public. Aux noms des artistes déjà cités, nous joindrons donc ceux de M. Rude, que la mort vient d'enlever. Auteur du bas-relief le plus remarquable de ceux qui décorent l'Arc de triomphe de l'Étoile, c'est encore à lui que l'on doit une belle statue de *Jeanne d'Arc*, un *Mercure* et la charmante figure du *Jeune Pêcheur napolitain jouant avec une tortue*. M. Rude, ainsi que M. David, d'Angers, sont les deux statuaires qui ont mis le plus d'énergie et de naturel dans leurs ouvrages. Ces deux artistes sont souvent inégaux; mais quand ils frappent juste et que le goût ne les abandonne pas, leurs ouvrages produisent une vive impression sur le spectateur.

Quoique la mort prématurée de Pradier ait empêché que ses ouvrages fussent admis à l'Exposition universelle, cet habile sculpteur a occupé un rang trop élevé dans son art, pour que nous ne rappelions pas son mérite, lorsque nous nous occupons des sculpteurs qui ont été ses émules ou ses disciples. L'auteur des belles Renommées qui s'appuient sur l'archivolte de l'Arc de triomphe de l'Étoile, a laissé en outre des ouvrages et un nom qui feront toujours honneur à la France. Pradier était passionné pour son art; il y a consacré sa vie entière et ses ouvrages sont répandus et appréciés dans toute l'Europe.

Pradier, David, d'Angers, et Rude ont eu une qualité commune : celle de travailler le marbre avec une volonté constante de lui donner la vie. Si l'on excepte Puget et Coysevox, les autres statuaires français du siècle de Louis XIV ont donné à leurs ouvrages une grâce de convention, exprimée ordinairement avec mollesse. Après eux, on abandonna les formes rondes et molles pour se jeter, au contraire, dans un style en apparence plus énergique. On ne

traita plus les formes humaines que par méplats, et sous prétexte de donner plus d'expression aux personnages, on en exagéra les mouvements. Il arriva même qu'avec une habileté fort remarquable à cette époque, vers 1740, les statuaires français taillèrent le marbre avec une très-grande habileté, mais firent des ouvrages de mauvais goût.

Les lumières nouvelles que répandit alors l'étude de l'antiquité, firent reconnaître l'abus de cette sculpture pittoresque, en vertu de laquelle on se croyait autorisé non-seulement à multiplier les plans à l'infini dans les bas-reliefs, mais à les soumettre à une espèce de perspective aérienne. Comme il arrive presque toujours, de cet excès on passa à un autre, et aux tableaux en bronze ou en marbre, comme on les aimait sous le règne de Louis XV, on substitua des imitations maladroitement faites, sous le Directoire, des bas-reliefs de Sélinonte et de ceux des Etrusques.

L'art statuaire, à cette époque, est resté en arrière de celui de la peinture; et malgré le mérite remarquable de Chaudet et de quelques élèves qu'il a formés, ce sculpteur est inférieur au peintre Louis David et aux hommes sortis de son école.

Le romantisme, dont l'influence a été fâcheuse sur les arts, pris en général, a peut-être rendu quelque service à la sculpture, trop aveuglément soumise à l'imitation de ce qu'il y a de plus antique dans les antiquités. A compter de 1820, il y eut un retour vers l'imitation simple de la nature; et les statuaires firent des efforts pour échapper à cette roideur et à cette sécheresse où leurs prédécesseurs avaient été amenés par des études mal dirigées d'après l'antique. Cette modification commencée par Dupaty fut adoptée par Cortot, David, d'Angers, Rude et Pradier, dont les ouvrages pris ensemble peuvent donner une idée juste du caractère qu'a pris l'art de la sculpture pendant les trente années qui viennent de s'écouler.

Le goût et l'aptitude qu'avait Pradier à traiter des sujets gracieux, et cette multitude de statuettes nées sous son ciseau facile, ont contribué, dans ces derniers temps, à efféminer quelque peu la statuaire. Dans les arts, comme en toutes choses, il ne s'opère pas de réaction sans qu'il en résulte des excès ; et de même que les études de l'antique avaient poussé les artistes à une sévérité de style exagérée, le retour vers le naturel a fait pencher de nouveau la statuaire vers le pittoresque. M. Marochetti, homme de talent d'ailleurs, est le sculpteur qui a marché l'un des premiers dans cette voie, où l'a suivi et dépassé bientôt M. Clessinger, dont l'habileté remarquable a fait fermer les yeux sur son défaut.

Ce style élégant, gracieux et même un peu coquet, est de nature à séduire les simples amateurs des arts, aussi est-ce celui qui est préféré maintenant. En ce genre de sculpture qui tend à exprimer avec le marbre et le bronze des objets ou des mouvements dont l'imitation est plus particulièrement réservée à la peinture, on distingue la charmante figure d'*une Heure de la nuit*, de M. Pollet, statuaire essentiellement gracieux, dont on voit en outre un groupe d'*Achille à Scyros* et des *bustes* de Bacchantes habilement traités, mais qui rappellent tant soit peu la sculpture de boudoir.

Le modèle en plâtre de *Polyphème surprenant Arcis et Galathée*, est, comme nous l'avons dit il y a quelques années, une composition fort distinguée de M. Ottin, et il serait à désirer que ce groupe, destiné à l'ornement de la fontaine en rocaille du Luxembourg, fût mis à exécution.

On remarque le *Métabus* de M. Raggi, statue en marbre qui prouve que l'auteur sait joindre à l'imitation franche de la nature, l'élévation de style dont ne peut se passer la statuaire.

La statue honoraire de M. de Châteaubriand, exécutée avec finesse par notre habile artiste M. Duret, manque

peut-être d'un peu d'ampleur. Le célèbre écrivain est représenté assis et partiellement enveloppé d'un manteau.

Ceux qui ont connu M. de Châteaubriand, retrouvent bien dans sa statue ce qu'il avait de distingué et de si intelligent dans sa physionomie remarquable ; mais bien que l'auteur de René et d'Atala ne fût pas un Hercule, il y avait cependant quelque chose de fort et de pénétrant dans son regard, et même d'imposant dans son attitude.

M. Oliva mérite une mention particulière pour les deux bustes qu'il a exposés : celui de M. Deguerry, curé de la Madeleine, et l'autre, qui reproduit les traits de la R. R. mère de Javonhey, fondatrice de l'ordre de Saint-Joseph de Cluny. L'artiste a imité la nature avec une intelligence remarquable ; et, chose assez rare aujourd'hui, le marbre est taillé de manière que l'on y sent la vie.

La taille du marbre est une partie de l'art trop négligée aujourd'hui par les statuaires. Depuis que l'on a perfectionné les moyens de mettre un modèle en plâtre au point, et que les praticiens habiles se sont multipliés à l'infini, le véritable statuaire, celui qui a composé une statue ou un groupe, et qui les a modelés en terre, semble s'en reposer pour l'exécution en marbre sur les ouvriers qu'il emploie. Il est certain que, grâce à ces moyens, on expédie plus de besogne, et que l'on s'évite bien des mécomptes ; mais l'exécution de l'ouvrage y perd, soit en finesse, soit en énergie, une bonne partie des qualités que le statuaire aurait pu y mettre, si sa main eût plus constamment caressé le marbre. Je ne conseillerai certainement pas d'en agir comme le fougueux et imprudent Michel-Ange, qui, faute de prévision, manquait souvent de marbre pour achever ses statues ; cependant, comme on peut profiter même des fautes d'un grand artiste, je ferai observer que les deux esclaves du grand sculpteur florentin, qui sont au Louvre, mises à force dans des marbres qui ne pouvaient les contenir, témoignent de la pas-

sion avec laquelle l'artiste faisait courir la vie avec son ciseau sur tous les membres de ces deux belles statues. Alors l'art dominait la pratique; aujourd'hui c'est le métier qui commande au reste; aussi pourrait-on citer plus d'une statue faite depuis vingt ans, au marbre de laquelle l'auteur du modèle en terre n'a pas même touché. Ces demi-statuaires dont je parle sont dans le même cas que certains demi-peintres allemands qui font exécuter leurs cartons par des peintres praticiens. Cette distribution du travail a sans doute de grands avantages pour la fabrication des montres et des couteaux, mais aucun pour les arts.

Il y a maintenant en France un grand nombre de sculpteurs d'un vrai mérite et dont les ouvrages figurent honorablement à l'Exposition : on y distingue *une Nymphe*, de M. Loison; le *Faune jouant*, de M. Gumery; l'*Agrippine*, de M. Maillet; la *Psyché*, de M. Oudiné; les *Nymphes des eaux* et la *Pandore*, de M. Desbœufs, auteur du bas-relief remarquable qui décore l'entrée du palais de l'Industrie. On voit encore l'*Angélique sur le rocher*, de M. Truphème; la *Cléopâtre*, en bronze, de M. Daniel; *le Berceau primitif* ou *Ève et ses deux enfants*, de M. A. H. Debay; le groupe de *Leucothée et Bacchus*, de M. Dumont; une *Psyché*, de M. Gruyère; *la Surprise*, de M. Jacquot; la *Bacchante*, de M. Jaley.

A ces ouvrages il faut ajouter quelques statues honoraires: *Eustache Lesueur*, par M. Husson; *Olivier de Serres*, par M. Hébert; *Puget*, statuaire, par M. Desprez; *Montaigne* et *le Maréchal Brune*, par M. Lanno; *Buffon* et *le Maréchal Bugeaud*, par M. Dumont.

Parmi les statues destinées à consacrer la mémoire des hommes qui ont rendu de grands services à la patrie et à l'humanité, on distingue celle que M. T. Cabuchet a faite de *Saint Vincent de Paul*. Ce vénérable personnage est représenté assis; de sa main gauche, il tient, sur ses genoux, un enfant nouveau-né, et de la droite, il presse

contre lui un garçon de sept à huit ans. Ce groupe en bronze, destiné à la ville de Châtillon-des-Dombes, est une des productions remarquables de l'Exposition. Le style en est simple et grand; l'expression des personnages touchante, et l'ajustement des draperies naturel et plein de goût.

Les bustes abondent parmi les sculptures françaises, et il y en a de fort bons; cependant je serais disposé à trouver ceux des statuaires anglais supérieurs. Ceux-ci, fort habilement travaillés aussi, ont un aspect plus simple, plus naturel. Quoi qu'il en soit, il y a plusieurs ouvrages de ce genre, auxquels M. Etex a donné un cachet de vérité tout à fait remarquable, ce sont les portraits de Dupont de l'Eure, de MM. A. de Vigny et P. Leroux. Nous signalerons encore les excellentes têtes en bronze de M. Cordier, sur lesquelles cet artiste a exprimé avec énergie les types mongols et africains.

Les bustes de Gay-Lussac, du docteur Richard et d'une jeune fille couronnée de fleurs, témoignent du talent de M. A. Millet, et l'on voit avec intérêt le portrait d'une dame et celui de son fils qu'a sculptés en marbre M. Lefèvre-Deumier.

Nous n'oublierons pas non plus la gracieuse *Arlésienne*, dont M. J. L. Veray a travaillé le marbre avec soin. Quant aux deux frères A. L. et J. P. Dantan, qui se sont fait un nom par leurs portraits sculptés; ils ont exposé bon nombre d'ouvrages de ce genre qui portent le cachet de la vérité.

Plusieurs sculpteurs habiles se livrent à l'imitation des animaux; ceux dont on distingue particulièrement les travaux sont M. Barye, auteur d'un *Jaguar dévorant un lièvre*, puis M. J. J. Bonheur, dont on voit, outre un *Zèbre attaqué par une panthère*, un groupe d'*Hercule et les chevaux de Diomède*, compositions traitées avec vérité et énergie; enfin une suite d'animaux de différentes espèces, où l'on retrouve toute la finesse d'imitation que M. Fremiet met à ces sortes d'ouvrages.

Le bel art des Dupré et des Warin, la gravure en médaille, est soigneusement cultivé en France, et l'on voit, en ce genre, des ouvrages de mérite dus à MM. Merley, Vauthier-Galle, Chabaud, Bouvet et Borrel ; mais l'attention se porte particulièrement sur les médailles gravées par MM. Oudiné, Depaulis et Farochon.

Deux graveurs sur pierres fines, MM. Salmson et Galbrunner, ont reproduit les traits de hauts personnages, soit en creux, soit en relief, sur onyx, améthyste et cornaline, avec une délicatesse remaquable.

Ce n'est que quelque temps après l'ouverture de l'Exposition universelle qu'on y a placé un ouvrage fait à tous égards pour piquer vivement la curiosité des artistes et du public, l'imitation de la *Minerve du Parthénon*, sculptée en ivoire et en or par Phidias. Un homme qui s'est voué au culte des arts, un antiquaire tout à la fois très-savant et plein de goût, M. d'Albert de Luynes a eu l'idée, en s'aidant des descriptions que nous ont laissées les auteurs de l'antiquité, de faire faire une restauration de la statue de la Minerve du Parthénon. Pour l'exécution doublement difficile de cet important travail, puisqu'il fallait trouver un statuaire qui fût tout à la fois consommé dans son art, et apte à travailler l'or et l'ivoire, M. le duc de Luynes a fait choix de M. Simart.

La *Toreutique*, cet art si goûté par les Grecs, mais qui n'a point été mis en pratique par les modernes, consiste, au lieu de tirer une statue d'un bloc de marbre ou de la couler en métal, de la composer de morceaux d'ivoire et de plaques d'or, fixés à une armature, après qu'on les a sculptés. Les meubles en marqueterie et de placage peuvent donner une idée de ce qu'il y a de plus simple et de plus matériel dans ce genre de travail ; mais si l'on réfléchit aux difficultés sans nombre qu'offre le perfectionnement de tant de pièces de rapport pour en obtenir un ensemble qui satisfasse à toutes les conditions imposées par l'art statuaire, alors on comprend les difficultés sans

nombre qu'ont eu à vaincre M. le duc de Luynes et M. Simart, pour retrouver les principes d'un art sur lequel on n'a qu'un très-petit nombre de renseignements.

Pline affirme que Phidias est le premier statuaire qui ait pratiqué la Toreutique, et l'on sait que parmi les ouvriers employés au Parthénon il y en avait qui *amollissaient l'ivoire*, et d'autres qui *donnaient des nuances variées à l'or*.

Périclès, qui surveillait l'exécution de la statue de Minerve, dont les matières avaient une très-grande valeur, conseilla à Phidias de disposer les parties de draperies en or, de manière à ce qu'on pût les enlever et les peser au besoin, soit pour rendre compte des valeurs, soit pour en disposer, si l'État se trouvait à court de fonds. Ces détails prouvent que toutes les pièces soit d'or ou d'ivoire dont se composait la statue, étaient mobiles et susceptibles d'être montées et démontées.

La Minerve de Phidias était debout, vêtue d'une tunique descendant jusqu'à ses pieds; sur sa poitrine était l'égide en or, au centre de laquelle était fixée la tête de Méduse en ivoire. D'une main la déesse portait une Victoire en ivoire avec des ailes d'or, et de l'autre elle tenait sa lance, près de laquelle se groupait son bouclier et un serpent. Quant à son casque, il était surmonté d'un sphinx flanqué de deux griffons. Les chaires étaient en ivoire, les vêtements en or de diverses nuances, et les yeux en pierres précieuses.

Pour compléter l'idée qu'on peut se faire de ce monument, il faut ajouter que cette Minerve, haute de vingt-six coudées (trente-sept pieds environ), reposait sur une base qui avait au moins huit pieds de hauteur, puis qu'il était orné de bas-reliefs, d'où on peut conclure que la hauteur totale de ce colosse était de quarante-cinq pieds, et que la petite Victoire placée dans la main de Minerve en avait six. Enfin, outre le soubassement et le bouclier couverts de sculptures, l'artiste avait fait courir sur l'épaisseur de

la semelle de la chaussure de la déesse, une frise représentant les combats des Centaures et des Lapithes. Tel est, en somme, le programme donné par M. le duc de Luynes à M. Simart, pour reproduire dans une dimension plus petite, huit pieds environ, une statue réputée l'un des chefs-d'œuvre de Phidias.

L'ouvrage de M. Simart a d'abord causé au public un étonnement qui l'a empêché pendant quelque temps d'en apprécier le mérite. Les simples amateurs ont été déroutés de leurs habitudes par la diversité et la richesse des matières; quant à ceux qui s'occupent plus ou moins sérieusement des antiquités, ils l'ont plutôt envisagé du point de vue scientifique que de celui de l'art, et les curieux qui sont arrivés sans préjugés et sans idées faites d'avance devant la nouvelle Minerve, ont eu besoin de multiplier leurs examens pour se rendre compte des impressions qu'ils avaient reçues.

J'étais bien jeune encore lorsque pour la première fois je lus, dans le livre de François Junius (*De Picturâ veterum*), les passages de Pausanias et de Pline relatifs au Jupiter Olympien et à la Minerve de Phidias. Malgré tous les efforts de mon imagination, je ne pus me figurer le genre d'unité qui devait résulter d'une statue colossale composée d'ivoire, d'or et de pierres précieuses. Un bijou haut de trente-sept pieds, est un objet qui ne laisse pas assez de liberté à l'esprit pour qu'on puisse le juger tout à fait impartialement sous le rapport de l'art. J'avoue qu'en thèse générale, j'aime assez que le travail ne soit pas en rivalité avec la richesse de la matière; et bien que j'aie peut-être donné parfois des preuves d'indépendance d'esprit, cependant je sens que, devant une œuvre telle que la Minerve de Phidias, celle même de M. Simart, mes impressions sont modifiées par les richesses matérielles qui les entourent. Soyons de bonne foi : avertirons-nous une femme qui porte sur sa poitrine et à son bras des bijoux d'une valeur exorbitante, qu'ils ne sont

pas du goût le plus pur? Et si nous donnons sincèrement notre avis à ce sujet, ne sera-ce pas à un tiers désintéressé?

Je n'élève aucun doute sur la supériorité de la Minerve de Phidias, et je m'empresse de reconnaître le mérite remarquable de celle de M. Simart; mais à parler sincèrement, je doute fort que le système de sculpture chryséléphantine ajoute rien au mérite intrinsèque d'une statue, et je pense même que ce luxe des matières ne fut déployé en Grèce, par le chef de l'État et le sculpteur, qu'instinctivement, dans l'idée de satisfaire et de caresser même les goûts de la multitude.

Pour parler à l'aise de la Minerve de M. Simart, je suppose donc qu'elle est en marbre; alors je me plais à regarder la tête, dont l'expression calme et chaste est relevée par la pureté des formes; je désirerais que les bras eussent plus de souplesse et des contours moins également ronds. Quant à l'ensemble du mouvement de la déesse, il est savamment pondéré, finement exprimé, et il satisferait complétement, si les membres inférieurs de la statue étaient un peu plus développés. Quoi qu'il en soit de ces observations, l'ensemble de l'ouvrage est d'un bon caractère et témoigne des excellentes études que l'artiste a faites sur les ouvrages de l'antiquité.

Guidé par ce que nous ont laissé les auteurs anciens sur la Minerve d'Athènes et par les précieux conseils de M. le duc de Luynes, M. Simart, pour compléter son ouvrage, a représenté sur la partie concave du bouclier le combat des Amazones et des Athéniens, puis du côté convexe celui des Dieux et des Géants, et sur la tranche des sandales de la statue, la querelle des Centaures et des Lapithes. Quant à la face antérieure du piédestal, elle est ornée d'un charmant bas-relief où l'on voit Pandore recevant les dons des dieux, sujet que Phidias avait traité.

L'exposition de la Minerve de M. Simart n'a pas produit l'effet auquel on devait s'attendre; or il n'est pas

sans intérêt d'en rechercher les causes. D'abord cet ouvrage exceptionnel a été placé d'une manière peu favorable, en ce sens qu'il a été confondu avec des peintures, et qu'on l'a adossé à un mur, tandis qu'il a été composé pour être vu sous tous ses aspects. A cet inconvénient matériel, il faut ajouter l'indifférence avec laquelle un grand nombre d'artistes et presque tout le public regardent aujourd'hui les monuments de l'antiquité. Si, il y a cinquante ans, un amateur éclairé des arts, tel que M. le duc de Luynes, eût eu la généreuse idée de faire exécuter une restauration de la Minerve de Phidias, quélle qu'eût été la réussite plus ou moins complète de cette noble entreprise, le résultat eût excité un enthousiasme général parmi les artistes et dans le public. Mais les temps sont bien changés ; et aujourd'hui surtout, que les statuaires s'étudient à refaire de la sculpture pittoresque, que les peintres les plus heureusement doués s'adonnent au genre, et que les amateurs qui passent pour les plus éclairés prodiguent des sommes folles pour orner leurs galeries de tableaux de Boucher et de groupes en biscuit de Sèvres, doit-on s'étonner de ce que l'imitation de la Minerve de Phidias n'a pas été accueillie avec plus d'empressement ?

Mais ce n'est pas tout : la Minerve moderne a eu à supporter une concurrence qu'elle n'a pu vaincre, celle des diamants de la couronne, le département de l'Exposition universelle le plus habituellement et le plus passionnément visité par les curieux de toutes classes, car je reviens à mon idée sur le Jupiter d'Olympie et la Minerve d'Athènes : à part le mérite incontestable des ouvrages du grand artiste, je suis persuadé qu'il y avait dans l'aspect splendide de ces deux statues colossales, quelque chose de celui des idoles de l'Inde et du veau d'or des Juifs, qui exaltait les superstitions du vulgaire. Au surplus ces moyens excitatifs ont été employés à toutes les époques, et dans les temps modernes, il y a eu plus d'une statue couverte d'or et de pierreries qui, sans avoir le mérite de

celles de Phidias, a joui dans le monde chrétien d'une célébrité presque égale.

La Minerve de M. le duc de Luynes n'est ni destinée au vulgaire, ni même aux prétendus amateurs de notre temps ; c'est une œuvre d'art et de science dont les véritables connaisseurs ne pourront apprécier le mérite que quand on pourra la voir et l'étudier dans le silence d'un lieu retiré, où ne seront admis que ceux qui conservent l'amour sincère des belles choses de l'antiquité, et observent avec un religieux intérêt jusqu'aux imitations que l'on s'efforce d'en faire.

On doit donc rendre grâces à M. le duc de Luynes et à M. Simart de leurs efforts simultanés pour réaliser les conjectures faites particulièrement depuis un siècle, sur un des monuments les plus célèbres de la statuaire antique. Quant aux dissentiments des archéologues sur le style et les ornements de la statue de Minerve, nous ne nous en occuperons pas. Les erreurs de ce genre, s'il y en a, n'ont qu'une importance secondaire pour nous qui avons particulièrement envisagé l'ouvrage de M. Simart du point de vue de l'art. Quant à la question de la statuaire polychrome, que la nouvelle Minerve, d'après les espérances de quelques antiquaires, aurait pu résoudre, elle nous paraît avoir été trop imparfaitement étudiée jusqu'ici, pour que nous puissions l'aborder en ce moment ; aussi nous bornerons-nous à dire à ce sujet qu'il nous semble que l'on risque de l'obscurcir en confondant la statuaire chryséléphantine avec celle où l'on employait les couleurs mises au pinceau sur le marbre, avec l'intention précise d'imiter jusqu'à la couleur des différentes parties dont se composaient une statue ou les figures d'un bas-relief et d'un fronton.

Il ne nous reste plus qu'à résumer brièvement les observations que nous avons faites sur les sculptures de l'Exposition universelle.

La statuaire est particulièrement cultivée avec ardeur

chez trois nations de l'Europe : la France, l'Allemagne et la Grande-Bretagne.

En Angleterre les sculpteurs se montrent remarquablement habiles dans l'art de traiter le portrait, et l'on distingue en ce genre les productions de MM. C. Moore, P. Park, H. Weekes et Foley. Quant à leurs statues, elles ont en général une grâce et une élégance qui semblent indiquer que ces artistes ont plus étudié les ouvrages de Canova que ceux des anciens ; aussi les sculptures venues de la Grande-Bretagne manquent-elles en général d'accent et d'énergie.

Les statuaires allemands ont un sentiment plus profond de leur art ; ils y croient. De là résulte chez eux une intelligence plus complète des ouvrages de l'antiquité, dont ils appliquent parfois très-heureusement les principes en traitant des sujets modernes. C'est ce que prouvent *la Pieta* de M. Rietscher, de Dresde, et plus encore le monument élevé à Berlin à la mémoire de Frédéric le Grand, qui place son auteur, M. Rauch, au nombre des premiers sculpteurs de notre temps. Il faut mentionner aussi M. Kiss, dont l'*Amazone* est si remarquable par sa grâce et son énergie.

Depuis le temps de la Renaissance, où Jean Goujon, Germain Pilon et Simon Guillain ont exercé la sculpture avec éclat, cet art n'a pas cessé d'être cultivé en France. Puget, Girardon, Coysevox et Coustou, sous le règne de Louis XIV, se sont distingués par leur grande habileté, bien que le style de leurs ouvrages se soit toujours ressenti de l'influence que le peintre C. Le Brun exerçait alors sur toutes les branches de l'art. Durant le règne suivant, le statuaire le plus remarquable fut Edme Bouchardon. Dans la composition comme dans l'exécution des nombreux ouvrages de cet artiste, il y a une certaine largeur, une abondance qui, faute d'avoir été contenues par un goût sévère, l'ont entraîné à travailler avec une facilité analogue à celle de son contemporain le peintre Bou-

cher, et à ne faire souvent que de la sculpture pittoresque.

Sous Louis XVI, le goût éprouva une modification sensible. L'étude de la statuaire antique reprit faveur, et parmi les sculpteurs de cette époque de transition, on distingue Pajou, auteur de la statue de Bossuet, et Julien, qui fit une *Baigneuse* avec une chèvre et la statue de Poussin.

Après les orages de 1793, lorsque les esprits, devenus plus libres, purent se reporter vers la culture des arts, la passion tant soit peu aveugle que l'on montra alors pour les ouvrages de l'antiquité, fit prendre à la statuaire un caractère de gravité qui fut poussé jusqu'à la roideur et la sécheresse. Des statuaires de ce temps, Chaudet, tout en obéissant au goût qui prévalait, fut le plus habile, et il a laissé plusieurs témoignages de son talent ; de ce nombre sont : un bas-relief représentant Homère, sculpté dans la cour du Louvre, la statue de l'empereur Napoléon, et le groupe du *Berger* et *Œdipe enfant*.

La connaissance que l'on eut alors des sculptures moulées des frises et du fronton du Parthénon, ouvrirent les yeux des artistes sur la roideur excessive de style que l'on avait adoptée sous le Directoire: La vue de ces monuments, où il règne tant d'aisance et de naturel, fit reporter l'attention des statuaires sur la nature qu'ils avaient trop négligée, et l'art subit une modification. Charles Dupaty et Cortot furent des premiers à tempérer la sévérité des principes qui leur avaient été transmis, et c'est après eux que se sont formés Pradier, David, d'Angers, Rude et quelques statuaires célèbres encore vivants, déjà nommés, et qui représentent avec le plus d'éclat la statuaire telle qu'elle a été traitée depuis 1820 jusqu'à cette année 1855.

Cet art est encore en très-bonne voie ; cependant quelques jeunes sculpteurs de talent sont enclins à se laisser séduire par le goût général qui s'est développé depuis une quinzaine d'année, ce que l'on appelle *le pittoresque*, dont les peintres eux-mêmes abusent si souvent. Jusqu'à

présent, les lois invariables auxquelles la statuaire est inévitablement forcée de se soumettre, ont été assez fidèlement respectées non-seulement en France, mais dans les autres pays où l'on cultive les beaux-arts ; que notre école ne s'écarte donc pas de cette bonne voie, car si la statuaire faiblissait, la peinture de haut style, déjà négligée, pourrait être abandonnée tout à fait.

GRAVURE.

CHAPITRE XXXIX.

L'architecture, la sculpture, la peinture, et la plupart des autres arts qui en dérivent, sont d'une origine aussi ancienne que les civilisations primitives. Il n'en est qu'un dont l'origine est relativement toute récente, c'est la gravure. En 1460, peu d'années après la découverte de l'imprimerie, le Florentin Maso Finiguerra, très-habile dans l'art de faire des nielles, trouva par hasard le moyen d'en tirer des épreuves sur papier. Cette nouveauté, dont la connaissance se répandit aussitôt en Italie, ne fut pas accueillie avec moins d'empressement par les artistes de l'Allemagne, et la plupart de ceux des deux pays qui ne faisaient que des nielles, gravèrent des planches de métal pour en tirer des épreuves qui devinrent en peu de temps l'objet d'un commerce très-actif et fort étendu. Le premier qui se soit distingué dans cet art nouveau, est Albert Durer, né à Nuremberg en 1471. Ses gravures furent très-recherchées en Italie ; et c'est à Venise que Marc-Antoine Raimondi, de Bologne, qui devait se distinguer dans cet art nouveau, vit des estampes d'Albert Durer, les imita,

y appliqua même son monogramme, ce qui lui attira un procès qu'Albert lui intenta à Venise, dont le résultat fut la défense faite à l'Italien, non pas d'imiter les ouvrages de l'Allemand, mais d'y mettre sa marque. Ces détails prouvent la double importance que prit tout aussitôt la gravure comme art et comme objet de commerce.

On sait les progrès que fit Marc-Antoine lorsqu'il grava les ouvrages de Raphaël sous la direction de ce grand génie; quant à Albert Durer, qui vint en Italie à peu près à cette époque, tout en modifiant quelque peu son style âpre, il conserva sur son rival des avantages qu'on lui reconnaît encore aujourd'hui. Le mérite inestimable de Marc-Antoine consiste dans l'interprétation fidèle et très-intelligente des œuvres de Raphaël. Mais Albert, outre la supériorité avec laquelle il faisait déjà usage du burin, a gravé ses propres compositions, dont plusieurs : *la Mélancolie, le Cheval de la Mort, l'Apocalypse* et *la Passion du Christ*, entre autres, témoignent de l'énergie et de l'originalité de son imagination. A ces œuvres de l'artiste allemand, on ne peut opposer qu'une planche fort remarquable d'Augustin Vénitien, le chef-d'œuvre de la gravure italienne à cette époque : *Il Stregozio*, connu en France sous le titre de *la Carcasse*, scène de sabbat pleine de grandeur et d'énergie. On ignore le nom de l'auteur de cette composition que l'on a attribuée à Michel-Ange, à Raphaël et à Jules Romain.

Aux noms d'Albert Durer, de Marc-Antoine et d'Augustin Vénitien, il faut ajouter celui de Lucas de Leiden ou de Hollande, célèbre peintre et graveur de la même époque, dont les ouvrages méritent d'être consultés, pour prendre une idée des essais remarquables qui ont été faits à la naissance d'un art que ces hommes portèrent à un degré de perfection déjà fort remarquable; car il est indispensable, pour savoir où l'on est et où l'on va, de ne point oublier de quel point on est parti.

Quoique l'Italie, depuis le temps de ces premiers maîtres

jusqu'à nos jours, ait eu des graveurs très-distingués et même célèbres, tels que Raphaël Morghen, Longhi et Toschi, c'est plus particulièrement dans les Flandres, en Allemagne, en France et en Angleterre, que l'art de manier le burin a été accueilli et cultivé avec le plus de constance et de perfection. Nous croyons même pouvoir avancer que cet art, né en Italie, n'a pris un véritable développement qu'après avoir été cultivé quelque temps par les artistes du Nord, et que ceux-ci ont particulièrement manié le burin avec une délicatesse qui a servi d'exemple aux graveurs des autres nations de l'Europe.

En Angleterre surtout, où la peinture ne fut exercée si longtemps que par des artistes étrangers, il en fut absolument de même de la gravure, et ce sont les trois Pass, les Robert Voerst, les Luke Vorsterman et les Paulus Pontius, les Bolsvert, successeurs d'Albert Durer et de Lucas de Leiden, qui vinrent des Flandres et de la Hollande à Londres pour graver, sous le règne de Charles I[er], les ouvrages de Rubens et de Van Dyck.

Les graveurs allemands ont suivi la tradition des graveurs des Flandres et de la Hollande, et ceux de France ont obéi à la même impulsion. Le premier graveur français célèbre, J. Callot, né à Nancy (1593-1635), demeura longtemps en Italie; mais son génie, qui le poussait à traiter des sujets familiers et même burlesques, loin de changer de caractère à la vue des grandeurs de Rome et de Florence, conserva toujours une certaine indépendance qui distingue les artistes nés vers le Nord. C'est dans ses *eaux-fortes* que brillent particulièrement la grâce et la finesse de sa pointe qui a singulièrement contribué à étendre le domaine de l'art de graver.

Un autre artiste gravant à l'eau-forte, mais en cherchant à imiter la fermeté du burin, Abraham Bosse, né à Tours et mort vieux en 1678, a fait faire des progrès à son art où il montra ses talents comme compositeur, comme dessinateur, et par l'habileté avec laquelle il a dispensé la lu-

mière et employé la perspective dans ses charmantes compositions familières.

Mais à cette époque l'art de se servir du burin était déjà très-perfectionné. Là commence la grande école de gravure qui, pendant les règnes de Louis XIII et de Louis XIV, a produit tant de chefs-d'œuvre, et dont l'influence puissante n'a pas cessé de se faire sentir depuis 1715 jusqu'à nos jours. Or voici quels sont les principaux graveurs qui ont exercé leur art avec le plus de supériorité pendant cette période de temps : E. Baudet, né à Tours, mort en 1671 à l'âge de soixante-quinze ans, qui a gravé une partie des tableaux du Poussin ; J. Morin, de Paris, mort en 1650, dont les portraits sont gravés d'une manière si franche et si originale ; F. Chauveau, auteur des gravures de la vie de saint Bruno, peinte par Lesueur, mort en 1676, à l'âge de cinquante-cinq ans ; un graveur, né à Anvers, mais qui se fixa en France, N. Pitau, mort à l'âge de trente-huit ans en 1670, qui, outre une *Sainte Famille* d'après Raphaël, a laissé des portraits au burin d'une franchise et d'une limpidité remarquables ; Robert Nanteuil, né à Reims et mort âgé de quarante-huit ans, en 1678, habile artiste qui n'a gravé que des portraits dont il a fait le plus souvent la peinture ou les dessins lui-même. La plupart de ces ouvrages sont des chefs-d'œuvre, et leur collection complète ne se monte pas à moins de 600 pièces ; les portraits des hommes célèbres des deux premiers tiers du dix-septième siècle, s'y trouvent compris.

L'originalité du burin de Claude Mellan est bien connue de tous les amateurs de la gravure. Né à Abbeville en 1601, cet artiste a vécu jusqu'en 1688, aussi a-t-il beaucoup produit. Sa manière est de n'employer qu'une seule taille dont les nuances de force et de légèreté dessinent les contours, les formes, le ton de tous les objets. Outre de grands frontispices gravés d'après les dessins du Poussin, pour les œuvres de Virgile et d'Horace, de l'imprimerie Royale, il

y a une tête de Christ de lui dont la taille circulaire part du nez et va toujours en s'agrandissant jusqu'au fond. Nommons encore F. Poilly, d'Abbeville, bon interprète de Raphaël et du Poussin; Israël Sylvestre et A. Perelle, habiles à rendre les paysages et les édifices, puis Claudine Stella, la seule femme de cette époque qui ait cultivé l'art de la gravure.

Quant à Jean Pesne, c'est peut-être celui qui a le mieux rendu les pensées du Poussin. Il a gravé *les sept Sacrements* et le *Testament d'Eudamidas*, de ce grand maître. La manière de Pesne est savante et tant soit peu austère, aussi ses ouvrages sont-ils plus prisés par les artistes que par les amateurs. Né à Paris, il est mort en 1700, à l'âge de soixante-dix-sept ans.

Non moins savant que Pesne, mais usant d'un burin plus souple et plus délicat, A. Masson, mort aussi en 1700, âgé de soixante-quatre ans, se distingua entre ses rivaux par la combinaison nouvelle de ses tailles, auxquelles il fit suivre, avec un art particulier, le sens des muscles, des chairs et les mouvements que forment les plis des étoffes. Parmi les chefs-d'œuvre de la gravure française du dix-septième siècle, on compte *les Pèlerins d'Emmaüs*, d'après le Titien, et plusieurs portraits, entre autres celui du duc d'Harcourt, que Masson a rendus avec une grande supériorité.

A l'exception de Callot, de Morin et de Mellan, qui, chacun en leur genre, ont manié le burin d'une manière différente et si originale, le défaut que l'on peut reprocher aux graveurs français est d'avoir trop sacrifié à la beauté et à la régularité du travail de l'outil. Il y a parfois excès de cette qualité, même dans les chefs-d'œuvre de Nanteuil. Mais le graveur véritablement grand artiste est Gérard Audran, né à Lyon en 1640 et mort en 1703. A une science du dessin très-remarquable, Audran a joint sur ses planches un mélange d'eau-forte et de burin qui donne à leur exécution une vigueur et un certain air

de caprice qui semble être le partage exclusif de la peinture. Dans les chefs-d'œuvre de ce maître, les *Batailles d'Alexandre* et le *Triomphe de Constantin* d'après Le Brun, la chose dont on s'occupe le moins est l'admirable travail du graveur, qui, sans s'inquiéter de la régularité matérielle de ses tailles, les a variées à l'infini comme la forme des objets qu'il voulait rendre. Ce mérite de G. Audran est d'autant plus considérable dans ses gravures, que malgré la manière souvent molle et lourde de Le Brun, il a transformé les œuvres de ce peintre en compositions limpides, pleines de vie, d'énergie et de finesse. Gérard Audran est un des artistes éminents qu'a produits la France.

Mais il faut encore citer plusieurs hommes qui appartiennent à la grande école de gravure du dix-septième siècle : Gérard Edelinck, d'Anvers, mort en 1707 à cinquante-quatre ans, dont le burin est tout à la fois si ferme et si délicat, est bien connu par les gravures de la *Sainte Famille* d'après Raphaël, et par une suite de portraits où il a si habilement employé toutes les ressources de son art.

Outre le beau portrait du grand Bossuet, gravé d'après H. Rigaud, Pierre Drevet, Parisien, mort à quarante-deux ans en 1739, a exécuté une foule de planches, et d'admirables portraits en particulier, très-recherchés des amateurs.

Tels sont les plus célèbres graveurs français du grand siècle, dont le mérite est tel que je ne crains pas d'avancer que la plupart d'entre eux, et surtout Gérard Audran, ont imprimé aux productions des peintres français d'après lesquels ils ont travaillé, un caractère énergique et une pureté de style et de dessin que la plupart des originaux sont loin d'avoir. Pendant la durée de cette brillante école en France, celle non moins remarquable des Flandres et de la Hollande était dans toute sa force, et Voerst, Vorsterman, P. Ponce, Bolsvert et J. Suyderhoef, celui qui a gravé d'une manière si originale la Paix de Westpha-

lie d'après Terburg, étaient à peu près contemporains de Callot, de Morin, de Mellan, de Pesne, de Gérard Audran, d'Edelinck et de Drevet : c'est donc l'époque la plus brillante de l'art de la gravure.

Qu'il y ait eu alors en Allemagne des graveurs très-habiles, cela est certain ; mais il n'en est aucun, à ce que je crois, qui ait pu rivaliser avec les Français, les Flamands et les Hollandais qui viennent d'être cités.

Quelques belles estampes publiées en Angleterre vers le milieu et à la fin du dix-huitième siècle, ont fait supposer parfois que l'art de la gravure avait été traité depuis longtemps et toujours avec supériorité en ce pays. Il n'en est pas ainsi ; et, comme nous l'avons déjà dit, ce sont des artistes étrangers, allemands, flamands et hollandais, qui, jusqu'au règne de Charles Ier, ont soutenu l'honneur de la gravure dans la Grande-Bretagne. Le premier et le seul graveur natif d'Angleterre, qui ait exercé son art avec distinction pendant le dix-septième siècle, est Williams Faithorn, né à Londres, on ne sait pas en quelle année, mais qui mourut en 1691. Après les premiers revers de Charles Ier, dans l'armée duquel il avait combattu, Faithorn, fait prisonnier à Bosinhouse, obtint enfin la permission de passer en France, où il séjourna vers 1646. Il y fut accueilli par l'abbé de Marolles, profita des conseils du peintre Philippe de Champagne, et fréquenta Mellan et Nanteuil, dont on dit qu'il reçut des leçons [1]. L'œuvre de ce graveur au burin se compose en partie de frontispices de livres, assez ordinaires, et d'une suite de portraits curieux sous le rapport de l'histoire, mais dont deux, gravés d'après Van Dyck, *Marie Stuart*, princesse d'Orange, et *Marguerite Smith*, sont traités avec talent. Toutefois il est impossible de les faire entrer en comparaison avec ceux des artistes flamands, hollandais et français du même temps.

[1] HORACE WALPOLE. — Catalogue of engravers who have been born or resided in England.

L'essor qu'aurait pu prendre alors la gravure au burin en Angleterre, a été arrêté par l'invention du procédé de la manière noire (*mezzo-tinto*), que l'on doit au prince Rupert, neveu de l'infortuné Charles Ier. Après la mort de ce roi, la bravoure et l'activité excessives que le prince Rupert avait déployées pour soutenir la cause de son oncle, n'ayant plus d'emploi, cet homme singulier qui, à l'intrépidité d'un soldat, joignait un goût singulier pour les sciences, s'étant retiré à Bruxelles, imagina le genre de gravure à la manière noire en observant certains linéaments qui s'étaient formés sur le canon d'un fusil rouillé par la pluie. L'inventeur fit des essais de gravures d'un genre nouveau, dont on conserve quelques épreuves, et tout aussitôt les graveurs anglais, s'emparant de ce procédé, négligèrent pendant longtemps l'usage du burin. J. R. Smith, né à Londres vers 1740, donna à la manière noire la perfection dont elle est susceptible; et à ce genre de gravure qui, en devenant à la mode, jeta de la défaveur sur celle traitée à la pointe et au burin, il faut ajouter comme cause de cette dépréciation, le goût excessif que l'on prit à cette même époque, pour les gravures au *pointillé*, et entre autres pour celles du Florentin F. Bartolozzi, qui a passé sa vie à Londres à graver les compositions d'Angélica Kaufman, qui ont inondé l'Europe et que personne ne connaît ni ne recherche aujourd'hui.

La dépravation des mœurs en Angleterre sous Charles II, avait précédé celle qui atteignit bientôt la France durant la Régence et le règne de Louis XV; il en fut de même du déclin du goût dans les arts, et particulièrement dans la gravure au burin, qui fut remplacée, comme on vient de le voir, par la manière noire et le pointillé, jusqu'au milieu du dix-huitième siècle.

Robert Strange, né en Écosse en 1723, loin de se laisser aller aux fantaisies des graveurs ses compatriotes, se proposa au contraire de ramener son art à sa pureté. Il vint à Paris étudier chez J. P. Lebas, qui y tenait une école re-

nommée. Mais voulant traiter des sujets plus graves que ceux que choisissait son maître, Strange alla en Italie et revint en France où il résista au goût galant et énervé que Watteau, Lancret et Boucher avaient mis à la mode, et fit une grande quantité de très-bonnes gravures au burin d'après Titien, Guide, Poussin, Corrége et Van Dyck. Strange est mort en 1795.

Mais Strange ne peut encore être compté comme un graveur purement anglais, puisqu'il a étudié chez un maître français et qu'il a presque constamment exercé son art dans notre pays. Il se trouve dans un cas analogue à celui de F. Vivarès, né près de Montpellier en 1709, et mort en 1780 à Londres, où il a passé sa vie. Vivarès, malgré sa qualité de Français, est compté cependant comme un des plus habiles graveurs de paysage de l'Angleterre, où il était si bien établi, qu'il y a successivement épousé trois femmes dont il a eu trente enfants.

Vivarès est, à quelques années près, contemporain du plus habile graveur au burin que l'Angleterre ait produit, Williams Woollet, né en 1735 et mort en 1785. Woollet a terminé de fort belles gravures d'après des paysages de Claude Lorrain, Carrache, Gaspard Poussin et Wilson; mais ses deux ouvrages capitaux sont : la *Mort du général Wolf*, et le *Combat de la Hogue* d'après West. Quoique la première de ces gravures, portant la date de 1776, soit fort bonne, cependant la seconde, le *Combat de la Hogue*, publiée en 1781, est infiniment supérieure et restera un véritable chef-d'œuvre, qu'aucun graveur anglais n'a surpassé depuis.

Il est à remarquer qu'à l'exception de Strange, qui s'est efforcé d'atteindre à la sévérité de style des grands maîtres de l'Italie et de la Flandre, parmi les graveurs au burin de l'Angleterre, on en chercherait vainement un qui ait traduit fidèlement les tableaux de Michel-Ange, de Poussin ou de Raphaël. Il y a une trentaine d'années qu'un artiste anglais dont j'ai oublié le nom, a eu l'idée de graver

les grands cartons du peintre d'Urbin, conservés à Hamptoncourt ; or, en voyant ces copies, on a peine à comprendre qu'elles aient été faites d'après les originaux, tant on en a altéré le caractère si simple et si élevé. Mais, comme nous l'avons fait observer en parlant des peintres et des amateurs de la Grande-Bretagne, ils sont étrangers au style noble et sévère dans l'art. Et cette disposition influe tellement sur la gravure même, que le chef-d'œuvre anglais en ce genre, le *Combat de la Hogue*, est plutôt une gravure de *genre anecdotique* que d'*histoire*, dans le sens que nous attachons à ces mots en France.

Depuis Marc-Antoine Raimondi et Rota, qui ont donné l'impulsion à la gravure au burin, l'Italie n'a jamais manqué d'artistes habiles en ce genre, mais dont aucun cependant n'a conservé une grande célébrité, jusqu'à ceux qui se sont fait connaître pendant la fin du dix-huitième siècle. Tels sont, parmi ces derniers : Volpato (1738-1800), qui a gravé toutes les grandes compositions que Raphaël a peintes dans les chambres du Vatican ; Raphaël Morghen (1760-18..), dont tout le monde connaît la *Cène* d'après Léonard de Vinci ; Longhi, habile élève de Morghen, mais mort à la fleur de l'âge, et enfin Toschi, de Bologne (1788-18..), qui a heureusement traduit la grande composition de F. Gérard, l'*Entrée de Henri IV à Paris*.

A l'exception de ce dernier, dont le burin est ferme, les autres graveurs italiens qui l'ont immédiatement précédé ont quelque chose de trop adouci et d'efféminé dans leurs ouvrages trop travaillés à la pointe sèche, ce qui contraste avec la vigueur et la pureté des originaux qu'ils ont copiés d'après Michel-Ange, Léonard de Vinci et Raphaël. Aussi leurs gravures, agréables, sont-elles loin de pouvoir entrer en comparaison avec celles des artistes flamands, hollandais et français des seizième et dix-septième siècles. Elles le cèdent même, au moins pour ce qui se rattache à la fermeté et à la conduite spirituelle de la pointe et du burin, à cette multitude d'ouvrages de tous genres, gravés

en France depuis Gillot, le maître de Watteau (1673-1722), jusqu'à R. Delaunay, né en 1754 et mort en 1814 [1]. L'école de peinture, fondée en France par N. Poussin et E. Lesueur, qui avait encore conservé de sa gravité sous Louis XIV, était devenue facile, galante et parfois assez libre lorsqu'elle fut altérée par le goût des Watteau, des Lancret, des Boucher, des Baudoin et des Fragonard. La gravure se ressentit nécessairement de ce nouveau goût par la nature des originaux qu'elle eut à reproduire ; mais il faut dire, à la louange des hommes qui ont manié la pointe et le burin, depuis 1715 jusqu'en 1790, que les tableaux des peintres les plus légers de cette époque ont été gravés avec une fermeté de talent et un esprit qui rejettent bien loin les productions légères de Bartolozzi, au pointillé, et les planches en manière noire qui avaient alors un succès de vogue en Angleterre.

La réforme du goût dans les arts, opérée par Vien et son élève Louis David, a cela de particulier que loin de favoriser la gravure, elle en arrêta en quelque sorte la pratique. Sous l'influence de ce dernier maître il ne se forma pas un homme maniant le burin avec habileté ; aussi ses tableaux ont-ils été médiocrement gravés. Ce fait singulier peut, je crois, s'expliquer ainsi : tous les graveurs des deux premiers tiers du dix-huitième siècle, s'étaient formés pour le goût en l'art du dessin, sur les tableaux des peintres en vogue alors, les Restout, les Lemoine et les Galloche dans le genre historique, Wattau et Boucher pour les sujets légers. Leur burin, outil qui ne se manie pas aussi facilement que le pinceau, avait pris l'habitude de rendre ces chairs flottantes, ces draperies chiffonnées que l'on retrouve dans presque toutes les compositions des peintres du dix-huitième siècle,

[1] Voici les noms, par ordre de naissance, des graveurs français de cette période de temps : Simonneau, Tardieu, Larmessin, Thomassin, Lépicier, Cars, Lebas, Cochin, Balechou, Eisen, Fiquet, Beauvarlet, Delaunay, Ingouf, Moreau le jeune, Choffart, Delaunay, Simonet, etc.

détails qu'ils ont rendus avec un talent remarquable, mais qui leur devint inutile lorsqu'il fut question de rendre la nature avec cette sobriété et cette pureté dont l'étude de l'antiquité venait de faire renaître le goût. Le dégoût et la disparition des gravures faites d'après les tableaux antérieurs à l'exposition des *Horaces* en 1785 furent subits comme s'ils eussent été opérés par la baguette d'une fée; d'où il arriva que ceux d'entre les jeunes artistes qui voulurent traiter la gravure d'une manière analogue à la sévérité du style de Louis David, n'y étant pas conduits par une tradition, furent obligés de retrouver en quelque sorte l'art pratique du burin. Le temps leur a manqué pour régénérer leur art, et il y a là une lacune dans la gravure au burin, qui s'étend jusqu'à l'époque du Directoire.

Cependant la tradition du burin était plutôt négligée que perdue, car il y avait alors un homme qui maniait cet outil avec une grande habileté, J. G. B. Berwic (1756-18..) élève de Wille, de Koenigsberg. Il faut dire cependant que dans les ouvrages de Berwic, l'habileté matérielle parlant plus haut que le sentiment de l'art, ce défaut, car c'en est un grave, a contribué à faire déprécier momentanément, par les jeunes graveurs qui aspiraient à une manière plus naturelle et plus libre, les ouvrages d'un homme qui, en dernière analyse, a soutenu la tradition de son art.

Nous passerons sur un assez grand nombre de graveurs qui, dans leur impuissance de se servir du burin, s'adonnèrent au pointillé, à la manière noire, puis à l'*aqua-tinta*, procédé nouveau, sinon inventé, perfectionné au moins par P. L. Debucourt (1757-18..), qui a laissé des ouvrages de sa composition, pleins d'esprit et de finesse.

Mais le moment était arrivé où un jeune graveur imbu des principes sévères de la nouvelle école, se remettrait à interpréter les chefs-d'œuvre des grands maîtres italiens du seizième siècle. M. L. A. Boucher-Desnoyers, qui

siége aujourd'hui à l'Institut, élève de Lethiers pour le dessin et d'Alexandre Tardieu pour la gravure, en publiant, à compter de 1806, les planches de la *Belle Jardinière* des *Vertus théologales*, des *Vierges de Foligno* et *à la chaise*, et de celle *aux rochers*, de Léonard de Vinci, a rendu à la gravure du burin non-seulement l'importance qu'elle doit avoir, mais la popularité qu'elle avait momentanément perdue. Pour compléter la réhabilitation de son art, à la reproduction des ouvrages des grands maîtres anciens, M. B. Desnoyers joignit celles du *Bélisaire* et des plus beaux portraits de F. Gérard, et de la *Phèdre* de Guérin.

M. B. Desnoyers n'a rien envoyé à l'Exposition universelle, je le regrette. Qu'il se fût abstenu de reproduire d'anciens ouvrages généralement connus en Europe, on le conçoit; mais nous aurions désiré, ne fût-ce que pour l'histoire de son art, qu'il mît une de ses œuvres, entre autres la magnifique gravure qu'il a faite d'après la *Transfiguration* de Raphaël, peut-être le chef-d'œuvre de M. B. Desnoyers [1].

Cet habile artiste a donc bien mérité de son art en le remettant en faveur; car c'est à compter de ses succès que des jeunes gens marchant sur ses traces dans une carrière qui avait cessé d'être tout à fait ingrate et improductive, ont formé l'école de graveurs distingués qui produisent aujourd'hui. Mais quoi qu'il en soit de cet essor nouveau, la gravure en taille-douce a vu naître des rivales qui rendent sa marche difficile. La lithographie en 1816, le daguerréotype en 1832 et dernièrement la photographie et la gravure sur bois, lui ont fait et lui font toujours une concurrence artistique et commerciale qui en rend la culture plus honorable que lucrative.

[1] Pour faire connaître les graveurs en taille-douce les plus renommés en 1810, nous donnerons les noms de ceux dont les ouvrages ont figuré parmi ceux admis au concours des prix décennaux. Ce sont: Berwic, Blot, B. Desnoyers, Girardet et Morel.

Cependant il y a un assez grand nombre de graveurs en taille-douce, quoique les divers gouvernements qui se sont succédé depuis le premier Empire, aient fait peu de sacrifices pour encourager leur art. Mais il s'est trouvé un homme intelligent et de goût, M. Goupil, qui, au lieu de spéculer sur les fantaisies du vulgaire, s'est attaché à employer les jeunes graveurs à la reproduction des ouvrages des grands maîtres italiens, et de ceux des plus habiles peintres de l'école française de nos jours. Le nombre des belles planches que cet habile et intéressant éditeur a publiées depuis vingt ans est considérable, et il en est plusieurs reconnues justement pour des chefs-d'œuvre, que l'on paye déjà d'une manière excessive quand on les trouve; entre autres les *Moissonneurs* de Léopold Robert et la *Sainte Amélie* d'après M. Delaroche, gravés par M. Mercuri. M. Goupil n'a pas été mentionné à l'Exposition universelle : que ce soit un oubli ou un tort, nous nous efforçons de les réparer ici, en le reconnaissant pour le protecteur le plus ardent et le plus éclairé de la gravure de tous les pays en général ; mais en particulier de la gravure en taille-douce dans notre France.

Parcourons maintenant les parties du palais de l'Exposition des beaux-arts où se trouvent les ouvrages des graveurs des diverses nations de l'Europe.

Pour simplifier ces examens, nous désignerons d'abord celles des nations qui n'ont pas pris part au concours de la gravure : les Deux-Siciles, les États pontificaux, les États d'Amérique, le Luxembourg, le Mexique, le Pérou, le Portugal, la Sardaigne, la Suède et la Norwége, la Turquie, la Grèce et les villes Hanséatiques ; et nous ramènerons à trois chefs principaux, l'Allemagne, la Grande-Bretagne et la France, l'ensemble aussi varié que nombreux des œuvres gravées que l'on voit à l'Exposition universelle.

CHAPITRE XL. — ALLEMAGNE.

Originaire d'Italie, c'est en Allemagne que l'art de manier le burin a commencé à se perfectionner entre les mains de Lucas de Leiden et d'Albert Durer. Le travail de ces deux maîtres, pur, serré et précieux, a donné à la gravure allemande un caractère tant soit peu sec qu'elle a toujours conservé, et qui est peut-être plus frappant encore depuis que cet art a ressenti l'influence du style du moyen âge imposé par MM. Owerbeck et de Cornélius. Les planches gravées d'après les ouvrages de ces deux maîtres, la *Vie de Jésus-Christ* et les *Niebelungen* entre autres, appuient cette assertion, et en les voyant, on serait tenté de les prendre pour des productions du commencement du seizième siècle. En ce moment même, les planches spirituelles qui ornent la *Bible* que publie M. Schnor, ont un vernis de vétusté qui rappelle les *Loges* de Raphaël, gravées par Chapron. L'école moderne de gravure allemande se divise donc en deux parts : d'un côté sont les artistes sous l'influence des principes de M. Owerbeck, qui continuent la manière de Lucas de Leiden et d'Albert Durer, et de l'autre ceux qui, travaillant pour les amateurs et les éditeurs, se rattachent à l'école française moderne, par la manière plus attrayante avec laquelle ils emploient les ressources du burin. En ce dernier genre, les Allemands sont très-habiles ; toutefois, il est rare que la trace, trop visible de leurs travaux, ne présente pas les résultats de calculs, qui se résolvent en froideur et en monotonie. Je prendrai pour exemple la *Ruine de Jérusalem* d'après M. G. Kaulback, dont la gravure, d'une proportion immense (80 c. de large sur 70 de haut), attribuée dans le livret à M. C. Waagen, porte sur les épreuves le nom du graveur E. Mertz. Quoi qu'il

en soit, c'est l'ouvrage au burin le plus important qu'ait produit l'Allemagne, car dans son énorme cadre il ne comprend pas moins de quatre-vingts figures. Nous avons exprimé notre peu de goût pour ces immenses compositions où l'on a la prétention de donner un tableau synoptique d'une grande époque de l'histoire; et la *Ruine de Jérusalem* n'est pas de nature à nous faire changer d'opinion. Quant à la gravure, le dessin en est mou, indécis. Tous les détails en sont soignés avec une minutie qui rapetisse en quelque sorte chaque figure, et la prétention qu'a eue le graveur de faire de chaque tête et de chaque personnage un petit chef-d'œuvre de modelé, ôte l'unité et toute la largeur à l'ensemble de la composition. C'est l'antipode de la manière de Gérard Audran qui, dans ses immenses *Batailles d'Alexandre,* tout en exprimant bien chaque détail, a donné à ces admirables gravures un aspect général si grandiose et si imposant. Au surplus, j'ai tort de rapprocher l'œuvre de M. E. Mertz de celles de G. Audran; car si on voulait trouver de quels maîtres l'artiste allemand procède, il faudrait se reporter à Volpato et à W. Woollet, auxquels il ressemble, sans les égaler. Cette gravure, la plus importante sans doute de celles qui sont venues d'outre-Rhin, est placée sous la rubrique de la *Bavière.*

Cependant il en est plusieurs achevées par des artistes de la *Prusse,* d'après le même compositeur, M. G. Kaulback, lesquelles, par leur importance et leur style, forment un ensemble avec la *Ruine de Jérusalem.* Ce sont trois grandes gravures qui remplissent la première livraison d'un ouvrage de luxe intitulé : *Galerie de Shakespeare,* qui se publie et se termine à Berlin. La première représente *Macbeth, Banco et les Sorcières;* la seconde, *Lady Macbeth somnambule,* et la troisième, *Macbeth s'armant pour le combat.* Les compositions, comme nous l'avons dit, sont de M. Kaulback, et les gravures, au burin, de MM. E. Eichens, L. Jacoby et A. Hoffmann. Gravures

et compositions, ces trois ouvrages remarquables, en y adjoignant celui de M. Mertz, peuvent faire prendre une idée très-nette de l'état de l'art en Allemagne. Les compositions sont ingénieuses; mais le mouvement des personnages, le caractère des têtes et l'ajustement des draperies manquent d'une pureté délicate de style qui n'est pas suffisamment rachetée par une ordonnance générale savante. Les gravures, que je suppose fidèles, trahissent ces défauts; et j'avoue que je suis disposé à rejeter le manque d'aplomb des personnages de la tragédie de Shakespeare sur l'auteur des dessins. Quant au travail du burin des trois gravures, il est habile, peut-être un peu trop fin et trop serré pour des planches d'une aussi grande dimension, et rappelant aussi la manière primitive de Lucas de Leiden. A côté de la question d'art, il y a celle de convenance, et je ne puis m'empêcher de faire observer qu'un recueil d'estampes pour illustrer les scènes des ouvrages de Shakespeare, dont les feuilles ont soixante-quinze centimètres de haut, ne sera pas commode à parcourir. C'est un abus des graveurs et des éditeurs de notre temps, de donner aux planches gravées des dimensions exorbitantes. Plus nous avançons, plus les logements sont rétrécis, en sorte que l'on ne s'explique pas, avec cette disposition, la superficie énorme donnée non-seulement aux gravures, mais aux marges qui les entourent et aux cadres dont on les orne.

Les artistes de la *Saxe* n'ont guère envoyé que des gravures sur bois : celles de MM. H. Burkner et A. Gaber, d'après MM. Schnorr et Richter. Une seule planche au burin, la *Vierge au poisson*, d'après Raphaël, est un ouvrage estimable de M. Steinla, élève de Longhi et de R. Morghen.

Les gravures de la main d'artistes de la *Suisse* sont peu nombreuses; mais on remarque celle de M. P. Girardet, de Neufchâtel, représentant *Washington traversant le Delaware*. Cette planche, dont nous avons déjà fait l'éloge

pendant l'une des dernières Expositions, est traitée avec beaucoup de talent et d'esprit. La manière de l'artiste suisse se rapproche de celle des graveurs anglais, et il y a un certain air de famille entre le *Washington* de M. Girardet et la *Mort du général Wolf* de W. Woollet.

Pour terminer cet examen des gravures au burin, dont les auteurs se rattachent à l'école allemande ou en font partie, nous signalerons un *portrait de Raphaël jeune*, gravé par M. Nordlinger, de l'école de Stuttgard.

L'Autriche suit l'impulsion générale qui entraîne l'art de la gravure en Europe. La *Sainte Famille* de M. T. Benedetti, d'après le Titien, plusieurs sujets d'histoire au burin, de M. Schmidt, et une suite de sujets familiers et sérieux de M. F. Stœber, sont des ouvrages tels que tous les graveurs passablement habiles peuvent produire aujourd'hui en Europe.

Une seule gravure au burin, sur acier, la *Vue du port et de la ville de la Havane*, par M. E. Willman, atteste que cet art est cultivé à *Bade et Nassau*. Des artistes de la *Belgique*, il n'y a que des portraits dont aucun, quoique bien traité, n'est assez saillant pour qu'il soit cité. Un maître d'école, d'Adrien Van Ostade, a été buriné par un artiste du *Danemark*.

M. D. Martinez, de Valence, élève de M. Calamatta, a produit plusienrs ouvrages de mérite : la *Fête de Notre-Dame des Neiges*, d'après Murillo, la *Belle Jardinière*, d'après Raphaël, les *Pèlerins d'Emmaüs*, d'après Titien, et le *portrait de la reine d'Espagne*, d'après M. F. Madrazo. Il n'est point venu d'autres gravures d'*Espagne*, et il est à remarquer que M. Martinez a été instruit dans son art par M. Calamatta qui, bien que né en Italie, a toujours exercé la gravure en France.

Dans les *Pays-Bas*, le caractère de la gravure participe de l'ancien principe allemand, celui de Lucas de Leiden et de la manière des graveurs français du dix-septième siècle, les Morin, les Van Scupen, les Pitou, etc.

M. J. de Mare, né à Amsterdam, se distingue par plusieurs gravures au burin d'après Jean Steen et Terburg. Ce sont de bons ouvrages qui satisfont également les artistes et les amateurs; mais sa gravure capitale est la reproduction du *Christ au Tombeau* du Titien. Le travail du burin y est conduit d'une manière tout à fait remarquable, car il est savant et plein d'originalité. C'est surtout sur cette planche que l'on retrouve l'union de la manière fine et pure de Lucas de Leiden, de celles des habiles burinistes qui sont venus un siècle après lui.

Il y a d'ailleurs des graveurs habiles dans les Pays-Bas, mais presque tous ceux dont les ouvrages sont à l'Exposition universelle, se livrent au genre du portrait : tels que MM. Kaiser, Lange, Sluyter, Steelink, Taurel et Wehmeyer.

CHAPITRE XLI. — GRANDE-BRETAGNE.

L'Allemagne, l'Angleterre et la France sont les trois pays où la gravure, soit qu'on la considère du point de vue de l'art ou de celui du commerce, est cultivée avec le plus d'ardeur. Le nombre de planches gravées qui sortent de ces trois pays pour circuler sur toutes les autres parties habitées du globe est incalculable; et la vente qui se fait incessamment des œuvres d'art de ce genre, depuis les sujets les plus graves traités au burin jusqu'à ceux obtenus sur le bois et dont on illustre tant de livres et de journaux maintenant, doivent employer et mettre en circulation des sommes considérables.

Des gravures assez nombreuses de la galerie anglaise, il n'y en a qu'une d'après un grand maître : l'*Ecce Homo* du Corrége. Elle est de M. G. Doo, qui a gravé aussi au

burin le *Combat de deux hommes nus*, d'après Etty, le seul peintre anglais de ces derniers temps, qui ait cultivé la peinture d'histoire. Quant à toutes les autres, elles reproduisent, tant au burin qu'à l'eau-forte, à la manière noire et sur bois, des scènes anecdotiques, comiques et familières, puis des portraits, d'après les meilleurs peintres anglais de nos jours, sans compter les vignettes pour les livres, les paysages et les *illustrations* de toutes espèces.

Depuis une cinquantaine d'années environ, les outils et les procédés pour graver ont été singulièrement améliorés, et ce genre de perfection matérielle ne laisse pas d'avoir exercé une influence qui n'est pas toujours heureuse, sur l'art même. On fait agir au moyen d'un mécanisme, des pointes mobiles avec lesquelles on grave en moins de temps et à peu de frais, les ciels, les monuments d'architecture et en général tous les objets qui présentent des surfaces à peu près unies. Le résultat de cette pratique, pour peu qu'elle ne soit pas dirigée par un artiste habile et amoureux de son art, est de donner aux parties d'une composition gravées ainsi, un aspect froid et métallique, très-désagréable pour un œil délicat. Le défaut de cette gravure à la mécanique, apparaît dans toute sa force dans la plupart des planches du grand ouvrage sur l'Égypte fait en France dans les premières années de notre siècle, et j'engage les jeunes graveurs de tous les pays à les consulter, au moins pour s'assurer du froid mortel et de la gaucherie de formes, que les pointes mécaniques peuvent jeter sur des gravures faites avec leur secours.

C'est, je crois, en Angleterre que ces outils expéditifs et économiques ont été inventés; mais malgré l'adresse avec laquelle nos voisins savent s'en servir, il ne leur est pas possible d'éviter la régularité monotone qu'ils produisent dans les parties de la gravure où ils ont été employés. Au surplus ce reproche ne s'adresse pas seulement aux graveurs de la Grande-Bretagne, car la gravure

à la mécanique est généralement en usage maintenant dans toute l'Europe, ce qui ne contribue pas peu à donner un aspect assez froid, même aux meilleurs ouvrages au burin de notre temps.

L'invention du prince Rupert, la manière noire, n'a pas cessé d'être mise en œuvre et presque toujours avec succès en Angleterre. En ce genre, si bien traité par Thompson, on remarque les principales compositions de M. E. Landseer, gravées par MM. C. Lewis, J. Outrim, Th. Landseer et J. H. Watt. Ces planches, dont l'aspect général a quelque chose de frappant, sont répandues dans toutes les grandes villes de l'Europe, et attirent particulièrement les promeneurs curieux qui s'arrêtent devant les grands magasins des éditeurs. D'autres compositions ont été gravées de la même manière : *la Fête du bon vieux temps*, de M. Frith, par M. W. Holl ; *Sancho chez la duchesse*, de M. Leslie, par M. Humphreys ; l'*Abbaye de Bolton* et le *Retour de la chasse*, de M. Landseer, par M. S. Cousins, et *la Griselda*, d'après Elmore, par M. F. Holl. Les travaux en ce genre, la manière noire, qui a toujours flatté singulièrement le goût des amateurs en Angleterre, tiennent une place importante dans l'une des galeries supérieures de l'Exposition, et c'est peut-être dans ce mode que les graveurs de la Grande-Bretagne réussissent le mieux en ce moment.

Feu Turner, le paysagiste anglais le plus célèbre, pendant les quarante années qui viennent de s'écouler, a exercé le burin de plusieurs artistes habiles : MM. Brandard, E. Goodall, W. Miller, T. A. Prior, J. Pye, C. Turner, H. Wallis et J. T. Willemore.

Déjà nous avons eu l'occasion de signaler le caractère fantastique et romanesque des paysages de Turner. Ce sont des mensonges gracieux, préparés avec art et peints avec beaucoup de gentillesse et d'habileté. Presque tous les graveurs qui viennent d'être nommés, ont fait des efforts couronnés de succès, pour reproduire avec l'eau-

forte, la pointe et le burin, les œuvres d'un artiste qui peut passer pour le Watteau du paysage. Franchement je préfère Wilson et notre Claude Lorrain, ainsi que les belles et imposantes gravures qu'ont faites, d'après eux, Vivarès et W. Woollet.

Les ouvrages des graveurs anglais vivants se ressentent bien encore des principes des deux artistes du siècle dernier; mais la pureté et la gravité du burin des derniers venus, ont été tant soit peu altérées par le style capricieux et léger des peintures originales de Turner. Aussi, malgré l'habileté et le piquant des ouvrages des huit graveurs qui ont traduit les compositions de ce paysagiste, et peut-être même à cause de cette habileté poussée à l'excès, sommes-nous forcés d'avouer que ces charmants paysages sont plutôt de nature à orner des keepsakes, qu'à figurer dans les cartons ou sur les murs du cabinet d'un véritable amateur. Ce qui blesse surtout l'œil du connaisseur dans ces gravures, résulte d'un guillochis de tailles dont le travail, en apparence embrouillé, trahit au contraire l'excès de soins qu'a pris l'artiste pour singer la facilité et l'entrain que Rembrandt ou P. Potter mettaient en traçant de verve leurs eaux-fortes.

Le nombre de graveurs de talent, mais qui ne s'élèvent pas au-dessus de la ligne moyenne, est grand en Angleterre comme en Allemagne et en France, où le goût pour la gravure étant très-répandu, a fait de cet art, comme nous l'avons dit, l'objet d'un commerce très-considérable. Pour nous qui, dans ces examens, avons surtout pour objet de déterminer l'état de l'art pris au sérieux, nous ne devons diriger l'attention du public que sur les ouvrages en tout genre qui peuvent éclaircir cette question.

Nous avons parcouru la partie des galeries où se trouvent les gravures à la manière noire, dont les compositions sont en général du genre familier ou au moins anecdotique, et représentent des scènes réelles. Les

nombreux paysages de Turner et le caractère recherché et mignard des gravures qui les reproduisent, ont donné lieu à des critiques inspirées par l'amour sincère que nous portons à ce bel art. Nous terminerons cet examen de l'école de gravure anglaise par la revue de ceux des artistes qui se sont plus particulièrement servis du burin, et ont traité des sujets où la figure humaine joue le principal rôle.

L'une des gravures au burin les plus remarquables, mais dont la date d'exécution est déjà ancienne, est *les Pensionnaires de Chelsea lisant le bulletin d'une victoire*, par M. J. Burnet, d'après Wilkie. M. Burnet relève évidemment de l'école de Woollet, quant à l'art de conduire le burin, et sa gravure est fort belle. On y remarque cependant le défaut d'ampleur, qualité qui distingue, au contraire, le *Combat de la Hogue*. Mais il s'agit de décider si ce défaut ne résulte pas plutôt de la composition du peintre, où les personnages sont trop dispersés dans le champ du tableau, que du travail du graveur ? West était plus habile compositeur que Wilkie, et l'heureuse disposition du *Combat de la Hogue* n'a certes pas nui au travail du graveur Woollet.

Plusieurs portraits, gravés par M. F. C. Lewis, entre autres ceux de la reine Victoria et du prince Albert, d'après M. Winterhalter, méritent des louanges.

On distingue encore *la Maîtresse d'école, la Partie de cartes*, gravées par M. Stocks Lumb, d'après M. Webster, et l'*Enfant en prière*, d'après M. Frith. Le portrait de feu West, d'après Lawrence, ainsi que *Catherine et Petruchio*, d'après le joli tableau de M. Leslie, ont été bien gravés par M. C. Rolls.

Une suite de huit portraits font honneur au talent de M. Henry Robinson ; mais ce sont les ouvrages de M. S. H. Robinson, l'artiste le plus habile à manier le burin en ce moment en Angleterre, qui peuvent servir de point de comparaison pour juger de l'état de l'art de la

gravure en ce pays. Cet artiste a envoyé onze pièces de sa main : les portraits de la reine Victoria, d'après Partridge; ceux de Napoléon et de Pie VII, d'après Wilkie ; Walter Scott ; *la Mère et l'enfant,* d'après M. Leslie ; *Comme il vous plaira,* scène de Shakespeare ; *la Mantille,* d'après M. Landseer ; *le Loup et l'Agneau,* d'après M. Mulready ; *le Chaperon rouge,* d'après M. Landseer ; *la Bouquetière,* d'après Murillo ; les portraits de Van Dyck et de Rubens, et *Saint Ambroise* refusant à l'empereur Théodose l'entrée de l'église à Milan, d'après Van Dyck.

Dans toutes ces productions remarquables on a distingué le *Napoléon et Pie VII,* d'après Wilkie ; le portrait de la reine ; *la Mère et l'enfant,* d'après M. Leslie, et *le Loup et l'Agneau,* d'après Mulready. Le mérite de ces divers morceaux résulte de la délicatesse avec laquelle le burin y est employé ; mais leur défaut vient de ce que cette délicatesse même ôte parfois au travail de l'artiste cette solidité et cette ampleur qui donnent un aspect si satisfaisant aux productions des graveurs de la fin du seizième siècle jusqu'au dix-septième. Ainsi, pour justifier cette observation, j'engagerai les vrais amateurs à comparer les portraits de Rubens et de Van Dyck, gravés par Paul Ponce, à ceux que M. H. Robinson vient de reproduire avec son burin, afin de s'assurer, par cette comparaison, du défaut relatif d'énergie et de solidité qui frappe dans ces dernières productions.

La mode effrénée des keepsakes, qui s'est répandue en Angleterre depuis plus de trente ans, et l'obligation où se sont trouvés les graveurs de répondre aux goûts des gens du beau monde, les ont conduits à représenter des femmes *plus belles que nature,* dont les formes sont tellement adoucies et la peau si lisse, qu'on les prendrait pour des statues d'ivoire. Les amateurs et les artistes se sont tellement accoutumés à voir et à rendre la nature sous cet aspect factice, que de proche en proche cette manière fausse de l'interpréter est passée des faiseurs de keepsakes

aux graveurs qui traitent leur art plus sérieusement; aussi, tout en reconnaissant l'habileté et la délicatesse avec lesquelles la gravure est traitée aujourd'hui en Angleterre, croyons-nous devoir ajouter qu'elle manque, comme la peinture, en ce pays, de cet aspect puissant et grandiose qu'il est bien difficile d'obtenir, quand les artistes sont forcés d'obéir à un public qui ne goûte et n'estime que les sujets familiers et contemporains.

CHAPITRE XLII. — FRANCE.

A mesure que les années se déroulent, le langage, et j'y comprends celui des beaux-arts, se forme, s'épure d'abord, et ne tarde pas à s'affaiblir et à se dénaturer tout en ayant l'air de se perfectionner. Ce genre de gravure trop adoucie et efféminée, que l'*art du keepsake* a rendu si commun dans la Grande-Bretagne, a fait aussi de larges conquêtes dans les différents pays de l'Europe, sans en excepter la France. Les gravures trop propres, trop polies, où le travail de l'outil et de la mécanique donne des distractions telles à l'œil du spectateur, qu'il oublie le sujet représenté pour suivre les détours du labyrinthe qu'offrent les tailles; tous ces perfectionnements purement matériels sont employés par nos graveurs même les plus habiles, parce que, si pur et si sévère que soit le goût d'un artiste ou d'un écrivain, il y a des abus de langage si universellement adoptés par le vulgaire, que l'on courrait risque de ne pas être compris si on ne les employait pas.

Je ne dissimulerai donc pas que l'école de gravure de France, avec les résultats qu'elle présente à l'Exposition

universelle, ne soit assez loin de celle qui, pendant le dix-septième siècle et une partie du dix-huitième, compta parmi ceux qui l'élevèrent si haut, les Morin, les Poilly, les Pesne, les Masson, les Nanteuil, les G. Audran, les Edelinck, les Drevet, les Cochin et les Cars. Mais une étude scrupuleuse de ces maîtres, qui se sont succédé, ferait voir que le travail du burin a été quelque peu modifié chez eux, par les changements de goût des peintres dont ils ont reproduit les ouvrages, depuis les compositions si graves de N. Poussin, de Lesueur et de Philippe de Champagne, jusqu'à ceux de Watteau, de Lemoine et de Lancret. Toutefois, c'est un fait remarquable que les graveurs de cette époque se sont tenus à la hauteur des peintres qu'ils interprétaient, et que plusieurs d'entre eux, quand la peinture a faibli sous les pinceaux de Lebrun, de Rigault et de Lemoine, ont donné, par la pureté et l'ampleur de leur burin, un caractère de force et de grandeur que les peintures originales étaient loin d'avoir. On ne risque donc point de tomber dans l'exagération, en avançant qu'en général la plupart des peintres français des dix-septième et dix-huitième siècles doivent la vie aux graveurs leurs contemporains. Aussi ai-je toujours pensé et dit : que l'art de la gravure est celui qui a été cultivé avec le plus de supériorité en France ; et j'ajouterai que, encore aujourd'hui, après l'abandon qu'il a subi de 1797 à 1810, et depuis que M. B. Desnoyers l'a relevé, l'école actuelle de gravure rend de précieux services à nos peintres modernes.

Depuis l'invention et l'usage si répandu de la gravure, il n'y a pas eu de peintre ayant le sentiment et l'amour de son art, qui, en composant et en peignant un tableau, n'ait aspiré à le voir gravé. Cette préoccupation salutaire est ce qui a entraîné la plupart des grands maîtres à combiner les lignes de leurs compositions avec plus d'art, et à s'attacher à la distribution savante des lumières et des ombres plutôt qu'au coloris pris isolément. Ces impor-

tantes qualités, qui éclatent si vivement dans les ouvrages de Masaccio, de Léonard de Vinci, de Raphaël, et que l'on retrouve dans ceux de Poussin et de Lesueur, sont ce qui fait supporter victorieusement l'épreuve de la gravure aux chefs-d'œuvre de ces maîtres. Aussi, la pierre de touche pour apprécier le mérite réel d'une composition est-elle la gravure; et Dieu sait ce que deviendront les compositions de quelques-uns de nos coloristes *quand même*, si on a jamais l'idée de leur faire subir l'épreuve du burin.

En parcourant les galeries de l'Exposition universelle, on est particulièrement frappé de l'aspect si différent des gravures françaises comparées à celles envoyées d'Angleterre. Dans celles-ci, à quelques rares exceptions près, on n'y trouve que la représentation de scènes familières, théâtrales et romanesques traitées par des peintres modernes; tandis que les reproductions des œuvres des grands maîtres entrent pour moitié dans la partie française de l'Exposition.

Ce sont d'abord des *fac-simile* faits d'après les grands maîtres pour la calcographie du Louvre; ceux de M. Al. Leroy, *le Christ au tombeau, la sainte Famille* et d'autres dessins, d'après les originaux de Raphaël; puis les copies traitées de la même manière par M. Rosotte, d'après les esquisses dessinées du Poussin; des copies d'après Raphaël et Titien, par M. Bein; puis plusieurs dessins de Raphaël, faisant partie du Musée de Lille, copiés avec une exactitude remarquable, par M. Wacquez, pour M. le duc d'Albert de Luynes.

Pour ceux qui aiment à surprendre la première idée d'un grand peintre sortant toute chaude de son cerveau, ces *fac-simile* sont vraiment des objets d'art d'autant plus précieux, que leur fidélité met presque en possession des originaux. Ce genre de gravure, qui n'a été porté à son point de perfection que depuis quelques années, outre les objets d'études qu'il procure aux artistes, a encore l'a-

vantage de multiplier les copies exactes de dessins que le public ne peut pas toujours voir facilement.

Quant aux gravures au burin d'après les maîtres, par leur nombre ainsi que par leur mérite, elles présentent une suite de travaux de ce genre qui font honneur à notre école. Deux *Vierges*, celle *à l'étoile*, de Pinturichio, et l'autre *à l'auréole*, de Murillo, faisant partie du Musée du Louvre, ont été rendues par M. J. M. Leroux. M. Bridoux a gravé *la Sainte Famille* de Murillo, *la Vierge au candélabre* d'après Raphaël, et le portrait de *la belle Féronnière* de Léonard de Vinci. M. Laugier, qui se sert du burin avec talent, outre *la Belle Jardinière* de Raphaël, a reproduit, il y a déjà quelques années, *le Zéphir* de Prud'hon et *les Pestiférés de Jaffa*, peints par Gros. Trois artistes ont encore consacré leur talent à graver plusieurs ouvrages de Raphaël : M. Lecomte s'est chargé des *Vierges au voile* et *à la perle* de Raphaël, puis de celle *au coussin vert* d'après Andrea Solari. A ces travaux recommandables, il faut ajouter les gravures faites d'après le *Sixte-Quint* de M. Schnetz et la *Béatrix* de M. A. Scheffer. *La Vierge au rideau*, peinte par Raphaël, et faisant partie du Musée de Florence ; *la Bénédiction*, du même maître, que l'on voit à Naples, ainsi que deux autres *Vierges* du peintre d'Urbin, dont l'une est en Angleterre et l'autre au palais Pitti ; tel est l'ensemble des travaux habilement terminés au burin par M. Lorichon.

A ces travaux déjà fort remarquables, et qui prouvent que l'usage du burin, quoique peu encouragé par les gouvernements et par les amateurs, est un art toujours vivace en France, il faut ajouter les productions de ceux de nos graveurs en taille-douce dont la réputation est affermie depuis longtemps déjà par un ensemble de travaux connus dans toute l'Europe. Nous nous occuperons donc d'abord des reproductions qu'ils ont faites aussi des ouvrages des grands maîtres.

Sur une planche d'une grande dimension, M. Z. Prévost

a gravé en taille-douce, l'énorme tableau des *Noces de Cana*, d'après Paul Véronèse, où sont réunis une centaine de personnages. Si l'on doit faire un reproche à l'auteur de cette planche, c'est d'avoir apporté trop d'égalité dans son travail, ce qui jette un peu de froid sur l'ensemble de la composition, si animée dans le tableau. Mais, pour un ouvrage de si longue haleine, il est bien difficile qu'il sorte parfait en tout point des mains de l'artiste; et j'avoue que, défaut pour défaut, je préfère un excès de correction au laisser aller d'un graveur qui aurait travaillé en ne suivant que sa fantaisie. On voudrait donc plus de soudaineté et d'énergie dans le burin de M. Prévost; mais son ouvrage gagne à être vu avec soin; le caractère des têtes, dont les expressions sont si vives et si spirituelles, est très-fidèlement rendu; les différents plans de cette vaste scène se détachent bien par l'observation de la perspective aérienne, et la variété des travaux qu'a employée l'artiste pour exprimer les aspects variés des chairs, des vêtements, de l'architecture et du ciel, font de la gravure des *Noces de Cana* un morceau dont les amateurs orneront toujours avec plaisir leur cabinet.

M. A. L. Martinet a fait des gravures en taille-douce d'après Raphaël, *le Sommeil de Jésus* et *la Vierge au palmier*. Les originaux se sentent encore de la jeunesse du peintre, et l'indécision de quelques parties de ces tableaux a donné parfois un peu de mollesse au travail du graveur. Quoi qu'il en soit, ces planches qui, par leur forme ronde, font pendant, sont précieuses pour ceux qui ne peuvent se lasser d'admirer Raphaël à toutes les phases de son talent. Mais quant à M. Martinet, nous reviendrons sur le talent de cet habile artiste lorsque nous examinerons les gravures en taille-douce faites d'après les peintres modernes.

M. Calamatta, né dans les États romains, exerce son art et expose depuis si longtemps à Paris, que nous le considérons comme Français, ainsi que M. Mercuri, l'auteur des

précieuses gravures des *Moissonneurs* de L. Robert, et de *la Reine Amélie*, d'après M. P. Delaroche.

M. Calamatta a envoyé à l'Exposition ses principaux ouvrages : la *Vision d'Ezéchiel* et *la Paix*, d'après Raphaël, puis la *Joconde* de Léonard de Vinci, sans préjudice de ses gravures d'après les peintres modernes dont nous nous occuperons bientôt. La correction du dessin et l'observation délicate du modelé sont les qualités qui résultent de l'habile et pittoresque emploi que M. Calamatta fait de son burin. Peut-être peut-on lui reprocher d'en serrer par trop le travail, ce qui outre parfois la vigueur de ton de ses gravures ; mais, quoi qu'il en soit, les ouvrages fort recommandables de cet artiste, sont vivement appréciés par les connaisseurs, et le dernier qu'il a mis au jour, la *Joconde*, est l'un de ceux où le talent de l'auteur a triomphé des difficultés les plus grandes.

Parmi les artistes français qui ont le plus sûrement conservé la tradition des Masson, des Nanteuil et des Edelinck pour la taille-douce, il faut mettre en première ligne M. F. Forster. Lui aussi a gravé d'après les tableaux de nos peintres vivants ; mais en ce moment nous ne nous occuperons que de ses deux magnifiques gravures : l'une, *la Vierge au bas-relief*, d'après Léonard de Vinci, l'autre, *les Trois Grâces*, d'après Raphaël, un véritable petit chef-d'œuvre. La manière dont M. Forster se sert du burin est tout à fait magistrale, et relève directement de la grande école de gravure française du dix-septième siècle.

Le temps amène en toutes choses des perfectionnements matériels qui finissent par engendrer des défauts nuisibles au développement naturel des œuvres de l'intelligence. Pour rendre ma comparaison sensible, je choisirai les améliorations successives apportées dans l'exécution des ornements des édifices, des meubles et des tissus. Avant que les colonnes et les balustres fussent faits au tour, que les chapiteaux aient été sculptés presque mathématiquement ; lorsque l'on peignait sur les vases à main

levée et que les rampes des escaliers étaient forgées au lieu d'être coulées dans des moules; quand enfin la mousseline nous arrivait de l'Inde tissue à la main, il y avait dans toutes ces productions les plus précieuses quelque chose d'inégal et d'imparfait qui indiquait le tremblement vital de la main qui avait achevé ces ouvrages. Aujourd'hui, cette vie communiquée par la vie, manque; tous les ornements d'architecture en pierre ou en fer, rigoureusement mis au point ou coulés, sont identiquement pareils, et il ne faut pas avoir l'œil bien exercé pour s'apercevoir que toutes les étoffes sont régulièrement tissées à la mécanique.

Quelque chose de cette fabrication prompte et uniforme si avantageuse, à ce que l'on dit, pour l'industrie, le commerce et le bien-être matériel de tous, mais qui est une véritable peste pour les arts, s'est introduit dans celui de graver en taille-douce. Les pointes mécaniques dont j'ai déjà touché quelques mots, et cette fausse idée de mieux faire en ne faisant qu'avec plus de régularité, sont des améliorations matérielles qui, loin de tourner à l'avantage de la gravure au burin, tendent au contraire à la déprécier dans l'esprit des gens superficiels. J'engage donc nos graveurs, non pas à se faire maladroits, mais à s'en fier particulièrement à leur main, et à repousser autant qu'ils le pourront tous les secours mécaniques.

M. Henriquel-Dupont me paraît être celui qui se sert le plus instinctivement de son burin, tout en restant fidèle aux traditions que les grands maîtres, en son art, ont laissées. On ne voit à l'Exposition, parmi les ouvrages des anciens maîtres, qu'une charmante copie de cet artiste, d'après un dessin de Raphaël, qui fait partie du Musée du Louvre; mais cette charmante gravure, véritable petit chef-d'œuvre en taille-douce, suffirait pour placer M. Henriquel à un rang élevé parmi ses rivaux. Toutefois, c'est dans les reproductions gravées des ouvrages de nos plus célèbres peintres vivants qu'il a développé l'originalité et la pureté de son talent.

Le premier ouvrage important qui fit connaître M. H. Dupont, est le *Gustave Wasa*, d'après M. Hersent, composition remarquable, détruite dans un moment de fureur populaire, mais dont le souvenir a été heureusement consacré par le burin de M. H. Dupont.

Cet artiste a encore plus heureusement traduit plusieurs ouvrages de M. P. Delaroche, *Lord Strafford allant au supplice*, gravure où le burin est manié avec une rare habileté ; *l'Ensevelissement du Christ* et plusieurs portraits, d'après le même maître.

Deux compositions de M. Ary Scheffer, *le Christ consolateur* et son pendant, ont été rendus très-heureusement par M. H. Dupont, qui a varié cette fois son travail avec beaucoup d'art, pour rendre une certaine teinte de mélancolie douce, qui est comme l'atmosphère où respirent tous les personnages des tableaux de M. A. Scheffer.

Mais nous arrivons aux chefs-d'œuvre de notre habile graveur, le portrait de feu M. Bertin, d'après M. Ingres, et *l'Hémicycle des Beaux-Arts*, d'après M. P. Delaroche.

Quant au premier de ces ouvrages, c'est à mon sens le meilleur portrait gravé au burin depuis un siècle ; et, en le mettant à l'épreuve que je lui ai fait subir, c'est-à-dire en le plaçant comparativement près des meilleures gravures en ce genre, de Masson, de Pitau, d'Edelinck et de Drevet, il se soutient non sans honneur.

La gravure de *l'Hémicycle* en trois feuilles, ayant deux mètres et quelques centimètres de longueur, est avec les *Batailles d'Alexandre* et *le Triomphe de Constantin*, de Gérard Audran, l'une des plus grandes planches gravées au burin. Cette dimension, qui serait insignifiante si l'ouvrage l'était lui-même, prend une double importance, par le mérite remarquable de la composition et par la supériorité avec laquelle M. H. Dupont l'a rendue. Dans ce tableau, où sont réunis près de quatre-vingts personnages qui ont vécu depuis le quinzième siècle jusqu'au dix-septième, la diversité de leurs physionomies et de

leurs costumes, si artistement exprimée par le peintre, a fourni au graveur l'occasion de mettre en œuvre toutes les ressources du burin, pour varier ses travaux de manière à faire sentir la différence des carnations ainsi que celle des étoffes. Aucun de ces artifices n'a été négligé par M. H. Dupont dans son œuvre; et ce qu'il a de remarquable et de digne des plus grandes louanges, est la simplicité et la majestueuse unité qui règne dans l'ensemble de cette gravure, où chaque détail cependant, s'il est soumis à un examen particulier, satisfait les exigences de l'amateur le plus difficile.

Ce magnifique travail est donc, sans comparaison, le meilleur en ce genre qui ait été fait en Europe depuis les admirables gravures de Gérard Audran, et assure à la France la continuation de la supériorité de ses graveurs au burin.

Dans cet éloge, au delà duquel nous ne pouvons aller, se trouvent compris ceux que méritent les autres ouvrages de M. H. Dupont, que nous avons déjà mentionnés, ainsi que plusieurs portraits traités avec une délicatesse exquise, et dont les amateurs recherchent curieusement les épreuves.

Tout semble prouver que la gravure en taille-douce est un art qui s'adapte particulièrement au génie français. Effectivement, si l'on considère, sans parler de la négligence avec laquelle on l'a traité depuis 1787 jusqu'en 1805, que ce bel art, qui, depuis 1818 jusqu'à ce moment, n'a pas cessé d'être attaqué et miné par la concurrence que lui ont faite et que lui font encore la lithographie, la gravure sur bois, le daguerréotype et la photographie, est resté vivace et fait victorieusement tête à tous ses rivaux.

Tout en reconnaissant les services qu'une foule de dessinateurs sur pierre et sur bois et de photographes ont rendus à l'art, par la reproduction prompte, fidèle et peu dispendieuse, d'une immense quantité de compositions, de portraits, de monuments et d'objets matériels, agréables ou utiles au public, cependant l'art véritable

est entretenu, garanti, conservé pur par la gravure au burin, à l'imitation de laquelle tous les procédés qui viennent d'être désignés, tendent tous, plus ou moins directement. Sous les règnes de Louis XIII et de Louis XIV, aucun des personnages qui avaient un rang dans le monde par leurs dignités, leur mérite et leurs talents, ne manquait de faire graver son portrait par un artiste célèbre, et cette habitude, si elle tirait son origine de la vanité humaine, eut au moins l'avantage de faire fleurir un art dont les résultats sont un des plus beaux fleurons de notre couronne.

Aujourd'hui cette ressource, qui a été si favorable aux procédés économiques de la lithographie et de la photographie, manque presque entièrement à nos graveurs en taille-douce. Cependant, et c'est ce qui me confirme dans l'opinion que le burin est essentiellement français, jamais peut-être, il ne s'est achevé autant de bonnes gravures d'après les sujets des grands maîtres anciens et des plus excellents artistes vivants, que depuis une trentaine d'années.

Cette assertion a déjà reçu sa preuve par l'énumération de plusieurs travaux de nos meilleurs graveurs; mais tout n'est pas dit à ce sujet; et il nous reste à signaler encore des ouvrages remarquables produits d'après les tableaux d'artistes modernes.

Deux frères, MM. Alphonse et Jules François, dignes élèves de M. H. Dupont, ont gravé en taille-douce, l'un, *le Général Bonaparte franchissant les Alpes*, et le jeune *Pic de la Mirandole*; l'autre, *Napoléon à Fontainebleau*, *les Pèlerins de Rome* et *l'Heureuse Mère* : cinq compositions remarquables de M. P. Delaroche. Il y a dans le talent pur et ferme des deux frères François, un certain air de famille que leurs études à la même école ont sans doute rendu plus sensible encore. Tout en louant le travail du burin de ces deux artistes, on pourrait désirer qu'ils y missent plus de variété et d'inattendu. Non que je leur

conseille de se laisser aller à la fantaisie, mais pour imiter la nature de chaque objet avec plus d'originalité.

Plusieurs tableaux de M. Ary Scheffer ont donné à M. A. Blanchard l'occasion de montrer son habileté à manier le burin; il a traduit d'après ce maître : *le Christ rémunérateur*, et *Faust et Marguerite*, où la régularité du travail produit peut-être un peu de froideur. On voit encore deux planches de M. Blanchard : *le Repos en Égypte*, d'après Bouchot, et *les Fumeurs*, d'après M. Meissonier.

M. Martinet, dont nous avons déjà signalé les copies d'après Raphaël, a peut-être mieux fait sentir encore quelle est la portée de son talent, en gravant d'une manière tout à la fois remarquable, *Charles Ier insulté*, d'après M. Delaroche; *la Filledu Tintoret*, de M. Léon Cogniet; *la Femme adultère*, d'après M. Signol, et le portrait de M. le duc Pasquier, peint par M. H. Vernet. Cependant, il y a un ouvrage de ce graveur qui me paraît être jusqu'à présent son chef-d'œuvre, c'est *Marie dans le désert*, délicieuse composition de M. Delaroche, rendue avec un charme infini par M. Martinet.

Il faut inscrire ici le nom de M. A. A. Caron, qui a fort bien interprété les compositions de M. A. Scheffer : *Jésus-Christ à la montagne des Olives*, et *Faust et Marguerite*. Ces gravures sont traitées avec pureté.

La *Villanella tricotant*, d'après M. Jalabert, est une petite bluette que M. J. G. Levasseur a rendue au burin avec une délicatesse remarquable. Il est de ces graveurs qui rendent parfois de bons services aux peintres. Il faut que les graveurs ne manquent pas d'appuyer leur talent sur celui de bons maîtres; autrement, ils risquent de travailler en vain. De 1702 à 1771, il a existé un graveur, Laurent Cars, de Lyon, dont la fermeté et la largeur du burin sont telles que je ne crains pas de le placer immédiatement après Gérard Audran. Cependant, à l'exception de quelques curieux, qui connaît cet artiste? Or, son obscurité s'explique ainsi : il a passé sa vie à graver les

ouvrages de Lemoine, tout aussi peu connu aujourd'hui que son habile interprète.

M. F. Girard, à qui l'on doit une très-bonne gravure au burin, d'après le portrait en pied de Louis XVIII, qu'a peint F. Girard, est auteur des gravures de *Richelieu* et de *Mazarin*, deux compositions de M. P. Delaroche devenues populaires. A ces deux belles planches, en manière noire, il faut joindre celles non moins remarquables du même graveur, qui reproduisent *les Saintes Femmes* et le portrait de M. Coquerel, ministre protestant, dont les peintures originales sont de M. A. Scheffer. A ces ouvrages, traités avec autant de talent que de conscience, il faut ajouter l'*Enlèvement de Rébecca*, de M. L. Cogniet, que M. F. Girard a gravé au burin, et deux compositions de M. Winterhalter, *la Fontaine* et *les Vendanges*.

Pour l'exactitude du dessin et la finesse du burin, on peut citer les deux charmantes gravures que M. A. Burdet a achevées d'après les remarquables compositions de M. Horace Vernet : la *Bataille de Fontenoy* et *la Smala*. Depuis le spirituel graveur Cochin, je ne crois pas que l'on ait terminé aussi habilement des planches d'une grande dimension et où il entrât tant de personnages de petite dimension.

Des qualités analogues nous feront donner des louanges semblables à la *Bataille d'Isly*, gravée aussi d'après H. Vernet, par M. Paul Girardet. La seule observation critique que j'aurais à faire sur ces deux derniers ouvrages, s'appliquerait à l'emploi des demi-teintes, peut-être trop fortes et trop multipliées dans des compositions où sont rassemblés tant de personnages. Les *Fêtes de Versailles* et le *Couronnement de Louis XV*, auxquels je faisais allusion plus haut, sont plus simplement modelés, et n'en produisent pas moins d'effet.

Quoi qu'il en soit, les trois gravures remarquables que nous venons de signaler : la *Bataille de Fontenoy*, celle d'*Isly* et *la Smala*, peuvent compter parmi les bonnes

que M. Gavard, l'un de nos contemporains qui a le plus exercé le burin de nos artistes, a fait exécuter pour les galeries de Versailles.

L'Assassinat du duc de Guise, l'un des tableaux capitaux de M. P. Delaroche, a été reproduit par M. T. V. Desclaux. L'artiste a fait usage, dans sa gravure, de deux procédés : la manière noire et la retouche au burin, que M. Prévost a également employés dans les quatre gravures d'après Léopold Robert. Malgré le mérite des différentes planches que je viens de désigner, elles manquent cependant de la limpidité, de cette transparence qui résulte si heureusement de l'emploi du burin. Je ne sais si l'union des deux procédés peut faire obtenir des résultats complétement satisfaisants; j'en doute.

Un habile à manier le burin, M. E. Mandel, rangé sous la rubrique de France, bien qu'il soit de Berlin et élève d'un étranger, M. Mandel a envoyé à l'Exposition universelle quatre gravures traitées avec beaucoup de talent : un *Christ pleurant sur Jérusalem*, d'après M. A. Scheffer; un portrait de Charles Ier, d'après Van Dyck; celui de Frédéric-Guillaume, d'après Otto; et deux enfants, peints par M. E. Magnus.

Depuis l'usage de la lithographie, qui se prête à rendre vite et assez bien le paysage, il ne se forme plus guère de graveurs au burin en ce genre ; nous citerons donc avec éloge l'un des derniers qui s'y soit livré, M. A. F. Lemaître, qui a gravé avec talent, il y a déjà plusieurs années, le charmant tableau de M. le comte Turpin de Crissé, *le Berger et la Mer*.

Parmi les entreprises particulières qui ont été favorables à l'art du burin, nous devons signaler les *Vierges* de Raphaël, recueil de douze compositions de ce maître, où les saints personnages figurent. M. Pannier a gravé la *Sainte Cécile, Sainte Marguerite*, le *Mariage de la Vierge*, et le portrait de Raphaël ; M. Dien, *la Sainte Famille ;* M. Mertzmacher, *les Vierges d'Albe* et *au voile* ; M. Pelée,

les Vierges à la chaise et *au poisson* ; M. Lévy, celle *au candélabre* et *la Belle Jardinière* ; M. Blanchard, *la Madone de saint Sixte*; et M. Saint-Ève, *la Vierge de Foligno*. Nous n'abuserons pas de la louange jusqu'à dire que ces gravures, traitées avec beaucoup de talent toutefois, rendent toutes les beautés des originaux ; mais comme elles sont particulièrement destinées aux personnes du monde, nous félicitons les éditeurs du double service qu'ils ont rendu à l'art, en exerçant le burin de nos artistes, et en donnant occasion aux simples amateurs de goûter les beautés du grand maître italien. Je ne ferai qu'un reproche, mais grave, aux éditeurs, c'est de s'être permis de substituer la forme ovale à la circulaire, à *la Vierge à la chaise*. C'est un crime de lèse-peinture.

Mais l'éditeur de notre temps qui, ainsi que nous l'avons déjà exprimé, a le mieux mérité de l'art de la gravure en taille-douce, par le grand nombre et la perfection des planches qu'il a fait exécuter par les plus habiles artistes, et qu'il a publiées depuis plus de vingt ans, est M. Goupil. C'est à son zèle et à ses soins que l'on doit presque toutes les planches les plus importantes que nous avons signalées plus haut, et ce sont particulièrement les grands travaux qu'il a confiés à nos graveurs qui ont entretenu l'art du burin, et l'ont élevé même au point où il est en France [1].

[1] Voici les principaux tableaux de grands maîtres que M. Goupil, a fait graver *au burin :* Les Noces de Cana, par M. Prévost ; sept Vierges et Saintes Familles de Raphaël, par MM. Martinet, Lorichon, Lecomte, Henriquel-Dupont ; et la Conception de Murillo, par M. Bridoux. D'après les artistes vivants : la Sainte Cécile de M. Delaroche, par M. Forster ; Charles Ier, du même artiste, par M. Martinet ; Lord Strafford, du même, par M. Henriquel-Dupont ; Sainte Amélie, id. par M. Mercuri ; les Enfants d'Édouard, id. par M. Prudhomme ; les Pèlerins, id. par M. E. François ; l'Hémicycle, id. par M. Henriquel-Dupont ; la Vierge à la vigne, id. par Jesi ; Napoléon à Fontainebleau, id. par M. E. François ; Bonaparte passant les Alpes, id. par M. A. François ; le Christ consolateur de M. A. Scheffer, par

Mais achevons notre examen ; nommons ici M. Jazet, si habile à la manière noire, dont le talent s'est heureusement associé à celui de M. H. Vernet. On ne voit à l'Exposition universelle que quelques morceaux gravés par M. Jazet : la *Chasse au sanglier*, la *Chasse au lion*, et la charmante et spirituelle composition de la *Prise de la porte de Constantine*, d'après M. H. Vernet. Mais ils suffisent pour donner une idée de la manière remarquable dont le graveur a rendu le maître. L'œuvre de l'auteur de *la Smala*, gravée presque entièrement par M. Jazet père, sera certainement un des recueils les plus vrais et les plus précieux pour faire connaître à ceux qui viendront après nous, les événements et surtout les grands faits d'armes auxquels les Français ont pris part depuis 1791 jusqu'en 1855. Le fils de M. Jazet, qui suit la carrière de son père, a reproduit aussi avec habileté un tableau de M. H. Vernet, *les Enfants de Paris à Witepsk.*

Il y a deux artistes dont les talents se prêtent un mutuel secours, et d'où il résulte des ouvrages on ne peut plus gracieux : les dessins de M. Vidal, gravés par M. Pollet, sont l'objet de l'attention particulière des personnes qui aiment l'art traité finement, et l'on regarde avec un vif plaisir les portraits dessinés avec tant de finesse par M. Vidal, reproduits avec une finesse égale dans les gravures de M. Pollet.

La gravure sur bois, en usage de temps immémorial à la Chine, dont les premiers essais en Europe ne remontent pas plus haut qu'au milieu du quinzième siècle, puis à peu près reléguée chez les marchands d'images, de

M. H. Dupont, le Christ rémunérateur, id. par M. A. Blanchard; Mignon, id. par M. A. François; et Dante et Béatrix, id. par M. Lecomte. — A la *manière noire*, au *pointillé* et à *l'aqua-tinta :* Richelieu et Mazarin, d'après M. Delaroche, par M. F. Girard; les quatre grands tableaux de Léopold Robert, par M. Prévost; le Duc de Guise, d'après M. Delaroche, par M. Desclaux; puis l'œuvre, presque complète, de M. H. Vernet, gravée a l'aqua-tinta, par M. Jazet.

1600 à 1815, a repris tout à coup une vie nouvelle et a fait, dans ces derniers temps, d'immenses progrès. Non-seulement on est parvenu à obtenir des gravures en ce genre, d'une dimension extraordinaire, mais la différence des plans, l'unité des effets et l'exactitude des détails y sont exprimées avec un art et une finesse remarquables. Parmi les plus anciennes gravures sur bois, il y en a de fort recommandables par la pureté du dessin et l'importance de la composition. Celles, entre autres, au nombre de 152, seulement au trait, dont le livre du *Songe de Polyphile*, imprimé en 1499 par Alde Manuce, a été *illustré*, comme on dit aujourd'hui, sont doublement intéressantes comme gravures, et sous le rapport des compositions, que l'on a attribuées à Andrea Mantegna et qui en effet sont dignes de lui. Un autre recueil contient une suite de gravures sur bois d'une assez grande dimension, représentant les guerres civiles et religieuses jusqu'à Henri II. Cette suite de compositions gravées en France, sont légèrement ombrées au moyen de tailles, et il s'en trouve quelques-unes dont la composition est fort imposante, la *Mort de Henri II*, entre autres.

L'art de graver sur bois et l'usage de joindre des planches au texte des livres, ne sont donc pas nouveaux, comme on voit ; mais ce procédé a été tellement amélioré, et on est parvenu de nos jours à obtenir une exécution facile, prompte, et relativement si peu dispendieuse, que l'impression et la publication des gravures sur bois sont devenues aussi rapides que celles des livres.

On a d'abord profité de ces avantages pour multiplier les figures explicatives dans les ouvrages de science, dans les voyages de toute espèce, pittoresques ou scientifiques, et enfin dans des journaux.

A Paris comme à Londres, il s'est établi depuis plusieurs années, des journaux hebdomadaires portant les titres de *l'Illustration*, où les événements de toute nature,

depuis ceux qui tiennent à la politique jusqu'aux anecdotes et aux changements de modes, sont exprimés tout à la fois par un texte et une gravure sur bois.

Ce qui, jusqu'en 1820, n'avait fait produire que des ouvrages exceptionnels, est devenu aujourd'hui un mode de publication usuel, indispensable même, tant le public s'est promptement accoutumé à trouver toute description écrite accompagnée d'une représentation dessinée.

Parmi le grand nombre d'ouvrages dont les textes sont accompagnés de gravures sur bois, nous citerons comme les plus remarquables *la Touraine*, publiée par M. Mame, et les deux *Illustrations*, française et anglaise, dans lesquelles on a donné des représentations pleines de verve et d'esprit, de toutes les circonstances du siége et de la prise de Sébastopol.

Voici les noms des graveurs sur bois qui ont concouru à l'exécution des planches de ces différents ouvrages :

En Angleterre : MM. J. Thompson, W. Linton, M. Jackson, W. Green, Dalziel et Branston.

En France : MM. Piaud, Lavieille, Sottin, Brevière, Pisan, Fessard, Best, Leloir, Andrew et Girardet, sans oublier M. Porret, l'un des artistes de notre pays qui a le plus contribué, vers 1827, à y faire refleurir la gravure sur bois.

Originairement on pensa que la lithographie, remplaçant l'eau-forte, offrirait aux artistes le moyen de dessiner instantanément sur pierre les idées qui leur viendraient à l'esprit : mais les efforts que l'on fit pour perfectionner ce procédé naissant, l'ont fait tout aussitôt dévier du but que l'on s'était d'abord proposé. On voulut lui faire prendre un rang égal à celui de la gravure. Mais malgré les perfectionnements extraordinaires qu'on y a apportés depuis 1816 jusqu'à cette année 1855, il y a certaines finesses de l'art qu'il est vraisemblable que la lithographie ne pourra jamais aborder ni rendre. Ainsi, elle est excellente pour faire des croquis spirituels comme en a tant pro-

duit M. H. Vernet. Elle rend bien l'architecture, et son triomphe est le paysage; mais quand il s'agit d'imiter une tête, et à plus forte raison un tableau de maître, elle est insuffisante. C'est èn vain que la patience, unie même au talent, a fait des efforts pour opposer le crayon lithographique au burin; la lutte est trop inégale, et une supériorité immense reste à l'art des Audran et des Edelinck.

Ce que nous disons ici n'est pas pour déprécier un procédé qui a rendu possible la publication de tant d'ouvrages agréables, et qui est devenu si utile pour la multiplication des figures dans les livres de sciences et d'enseignements; mais il est toujours bon de ne pas se faire trop d'illusions sur un genre de dessin dont le perfectionnement a sans doute dépassé la réussite qu'on en attendait originairement, mais qui, cependant, comme tous les procédés, a ses limites. Le triomphe de la lithographie, redisons-le, est le paysage. En ce genre, on obtient avec le crayon lithographique la pureté de trait indispensable; mais le crayon est surtout propre à rendre le vague de l'air, et l'aspect toujours un peu confus des plans éloignés, de l'intérieur des bois et du sombre des forêts. La lithographie rend encore avec beaucoup de charme les compositions qui représentent des scènes familières, comiques, qu'il faut traiter avec esprit plutôt que d'une manière très-scrupuleuse. Mais quant aux tableaux de haut style et aux portraits des maîtres, ce sont des œuvres que le lithographe le plus habile ne rend jamais que d'une manière fort imparfaite; et si quelques artistes trouvaient mon arrêt trop rigoureux, je les engage, pour éclaircir la question, à faire la comparaison immédiate des meilleurs dessins lithographiques faits d'après les compositions de Raphaël et du Poussin, et d'après les portraits des meilleurs maîtres, avec les gravures au burin des Pesne, des Audran, des Masson, des Nanteuil, des Edelinck et des Drevet, qui ont traité des sujets analogues, et du premier

coup d'œil, j'en suis certain, ils s'apercevront de l'énorme distance qu'il y a entre la lithographie la plus parfaite et la *Sainte Famille* d'Edelinck et le *Bossuet* de Drevet, entre autres.

Chaque chose remise à sa place, disons maintenant que la lithographie, qui rend tous les jours d'importants services, est cultivée avec un art particulier en Allemagne, en Angleterre,[1] et particulièrement en France. Dans les dix dernières années qui viennent de s'écouler, deux recueils de lithographies d'après les peintres vivants et célèbres, ont été publiés à Paris et resteront sans doute comme les monuments les plus durables de l'art de dessiner sur pierre à notre époque. L'un porte pour titre : *Les artistes contemporains* l'autre est la collection des lithographies que M. Adolphe Moreau a fait exécuter d'après les tableaux des peintres modernes, dont se compose sa galerie. Ces deux recueils, où la tendance du goût romantique se fait sentir, peut donner une idée juste et complète de l'état florissant où la lithographie est parvenue de nos jours. Dans l'impossibilité où nous sommes de donner même un aperçu des cinq ou six cents compositions qui entrent dans ces deux recueils, nous nous bornerons à signaler les noms des principaux artistes lithographes qui ont contribué à les enrichir. Ce sont MM. Mouilleron, François, Anastasi, Delaforge, Lemoine, Laroche, Fischer, Loutrel, Rewbel, Siroux, Lamy, Laurens, Le Roux, Dufourmontel, Soulange-Tessier, Farjans, Cuisinier et J. Didier. A ces dessinateurs il faut en joindre quelques autres qui ont reproduit avec plus de sévérité des ouvrages d'un style plus élevé : M. Collette, qui a lithographié l'ensemble et toutes les parties séparées du tableau du *Christ*, d'après Pérugin, qui est à Lyon; M. Sudre, qui a reproduit plusieurs tableaux de Raphaël, et *la Chapelle Sixtine* de M. Ingres; M. Léon Noël, auteur de plusieurs bons portraits, et M. J. H. Flandrin, qui a donné trois lithographies d'après les peintures de Saint-Vincent de Paul.

Nous avons aussi un habile dessinateur qui grave d'une manière remarquable à l'eau-forte et au burin l'architecture et tous les ornements qui se rattachent à cet art, M Gaucherel.

Si l'art de la gravure en taille-douce, tel qu'on l'exerce aujourd'hui, ne peut être mis de pair avec celui des grands artistes en ce genre, qui ont produit tant de chefs-d'œuvre en France pendant le cours du dix-septième siècle ; toutefois, nous pouvons dire, en nous résumant, qu'après la suspension de cet art qui a eu lieu de 1790 à 1805, il a été magistralement relevé par M. Boucher-Desnoyers, qui a commencé par *la Belle Jardinière* et fini par *la Transfiguration*, et qu'aujourd'hui M. Henriquel-Dupont lui a rendu une grande partie de son éclat en terminant sa grande planche de *l'Hémicycle*, d'après M. Delaroche.

En somme, il y a des graveurs très-habiles en Allemagne et en Angleterre; mais ceux de France leur sont fort supérieurs.

ARCHITECTURE

CHAPITRE XLIII. — CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES.

A l'Exposition universelle, l'architecture n'occupe qu'un rang secondaire; non que cet art n'ait la plus haute importance pour les hommes sérieux, puisqu'au lieu de le reléguer, comme on le fait ordinairement, à la suite des autres, on devrait au contraire le mettre en tête des beaux-arts, qui dérivent tous de l'architecture. Mais ce qui le fait classer dans l'une des dernières catégories du catalogue des Expositions résulte de la nature des travaux

que les architectes offrent au jugement du public. D'une part, ce sont en général des projets, sans destination précise, d'édifices dont les artistes se sont donné eux-mêmes les programmes, et dans la composition desquels la plupart du temps ils ont obéi à leur imagination plutôt qu'aux lois de la nécessité. D'un autre côté, on ne voit guère que des restaurations de monuments antiques, mais surtout de ceux du moyen âge, genre d'études auquel on se livre avec une espèce de passion depuis une vingtaine d'années. De cette direction donnée à l'art, il résulte que les architectes de nos jours, beaucoup plus savants qu'inventeurs, ne produisent et ne laisseront guère que des études archéologiques, fort recommandables sans doute, mais sans léguer aux générations suivantes aucun témoignage de faculté inventive.

En 1775, car il faut toujours revenir à cette époque du renouvellement des arts pour observer la marche qu'ils ont suivie depuis ce temps jusqu'à nos jours, les architectes, après avoir convenablement étudié les édifices d'Athènes, modifièrent successivement le style qu'ils préféraient. Partant de l'architecture romaine, ils étudièrent ensuite celle des Grecs, qu'ils imitèrent vers la fin du règne de Louis XVI. Après les années sanglantes de la Révolution, et lorsque, sous le Directoire, on recommença à s'occuper des arts, plusieurs ouvrages traitant d'architecture donnèrent une impulsion nouvelle à cet art. Le plus important de tous ces livres est le *Parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes,* réduits à la même échelle, que publia, en l'an VIII, Durand, professeur d'architecture à l'École polytechnique. C'est un des premiers livres où l'on ait eu l'idée de comparer les styles architectoniques de tous les temps et de tous les pays, genre d'étude que l'exploration toujours plus facile du globe a étendue et tant perfectionnée. Ce premier travail, devenu si incomplet aujourd'hui, quoique fort curieux encore, est le point d'où les architectes sont partis pour ar-

river successivement à ce système d'éclectisme qui se résume en études archéologiques devenues aujourd'hui les plus importants de leurs travaux.

Un grand événement, la conquête de l'Egypte par les Français, et le grand ouvrage publié bientôt après, où les monuments antiques de ce pays sont reproduits par la gravure, donna à quelques artistes la velléité d'employer le style pharaonique jusque dans les rues de Paris; et l'on bâtit les maisons de la place du Caire et quelques-unes de la rue Saint-Florentin en style égyptien. A cette malencontreuse idée en succéda une autre qui ne l'était pas moins; car plusieurs architectes, séduits par l'ouvrage que Lagardette avait publié en l'an VII sur les ruines de Pœstum et de Possidonia, construisirent cette affreuse rue des Colonnes, dont il subsiste encore une partie près de la Bourse, à Paris. Toutes ces tentatives extravagantes pour renouveler le style de l'architecture en France, et d'autres moins étranges, mais tout aussi peu acceptables, furent désignées sous le titre burlesque d'*architecture messidor*, et il n'en fut bientôt plus question.

Vers cette même époque, de 1797 à 1802, lorsque la passion pour l'antiquité était dégénérée en manie, il y avait à Paris un lieu, l'ancien couvent des Petits-Augustins, que l'on avait transformé en *Musée des monuments français*, où se préparait dans le silence une réaction qui, en prenant peu à peu plus de force, fit reporter l'attention des artistes d'abord sur les ouvrages de la Renaissance, puis sur ceux de l'art gothique, et enfin jusqu'aux monuments du moyen âge.

J'étais précisément à Rome en 1823, lorsque des architectes allemands, qui furent imités bientôt par ceux de France, avaient abandonné l'étude des monuments antiques pour se livrer avec ardeur à celle des anciennes basiliques. De ce point de départ on s'avança vers les temps plus modernes; et des églises de la Toscane, dont quelques-unes datent du commencement du onzième siècle,

on arriva à celles du treizième, où l'art gothique est tout à fait développé. C'est en Allemagne et en Angleterre que le style de l'architecture gothique a été accueilli et étudié d'abord avec le plus de faveur. Les Allemands, entraînés par les opinions émises par M. de Boiserée, prétendirent que ce mode d'architecture avait pris naissance dans leur pays, et il y eut même un moment où l'on affirma que la cathédrale de Cologne en avait fourni l'idée primitive. Les Anglais manifestèrent bien certaines prétentions de ce genre ; mais quelques-uns de leurs architectes ayant parcouru la France, et en particulier l'ouest de notre pays, reconnurent bientôt que les monuments gothiques de Bayeux et de Caen, entre autres, étaient d'une date bien plus ancienne que les leurs. Depuis, l'étude du style gothique a été toujours plus approfondie; et aujourd'hui les architectes savants, en tête desquels il faut mettre M. E. Viollet-Leduc, s'accordent à dire que le style gothique dont on voit des essais de la fin du onzième siècle, qui a été dans tout son éclat au treizième, et que l'on vit tomber en désuétude vers 1520, est d'origine française, et que c'est de chez nous qu'il s'est répandu dans toute l'Europe.

Il y a donc aujourd'hui, en France comme en Allemagne et en Angleterre, mais surtout en France, deux camps opposés sur la question de l'architecture. Les architectes classiques qui suivent les traditions de l'art romain, et les gothiques, dont l'idée est de substituer les principes de l'art du treizième siècle à ceux des architectes du temps d'Auguste.

Mais pendant les années qui se sont écoulées depuis 1797 jusqu'en 1815, c'est-à-dire durant le cours lent et assez paisible de cette réaction qui prit naissance dans le cloître et les jardins du Musée des Petits-Augustins, deux architectes, dont on peut ne pas adopter complétement le goût, mais qui étaient doués d'un talent incontestable, Percier et Fontaine, ont exercé sur l'art de l'architecture une influence analogue à celle de L. David sur les pein-

tres. Cette double école d'architecture et de peinture, dont les principes fondamentaux étaient empruntés à l'antiquité, fut généralement suivie, non-seulement en France, mais en Allemagne, en Italie et même en Angleterre, où le retour vers l'étude de l'architecture grecque se manifesta à partir de la publication des *Antiquités d'Athènes*, de Stuart et Revett, qui eut lieu de 1762 à 1794. La plupart des constructions et des édifices élevés dans les différentes parties de l'Europe, sous l'empire du goût et des enseignements de Percier et de Fontaine, caractérisent ce que l'on appelle *le style de l'Empire*, parce que, en effet, c'est sous le règne de Napoléon que ces deux artistes, dont les talents étaient parvenus à leur maturité, produisirent leurs meilleurs ouvrages. C'est à leurs efforts réunis que l'on doit l'achèvement de l'intérieur du vieux Louvre, et en particulier les beaux escaliers qui mènent au premier étage. Quant à Fontaine, il est seul l'auteur de la Chapelle expiatoire, l'un des monuments les plus originaux de Paris.

Vers 1819, au moment où le romantisme remit tous les principes des arts en question, l'architecture ne put échapper à cette inquisition. Déjà le nombre des artistes voyageurs était grand, il restait déjà peu de pays, si éloignés et si barbare qu'ils pussent être, dont le style d'architecture ne fût pas connu en Europe. Depuis les édifices grecs de la plus haute antiquité jusqu'à ceux de l'Inde et de l'Yucatan, toutes ces curiosités avaient été explorées, dessinées et publiées par l'intermédiaire de la gravure. En outre, toutes les modifications des styles architectoniques, depuis la chute de l'empire romain jusqu'à la Renaissance, étaient devenues l'objet d'études sérieuses. Il n'y eut pas jusqu'aux édifices arabes et à ceux que les Maures d'Espagne ont élevés à Grenade, à Séville et à Cordoue, sur lesquels on n'achevât avec le plus grand soin des ouvrages ornés de gravures. Toutes ces études partielles, mais approfondies, développement complet de l'idée fer-

tile jetée en avant par Durand dans son *Parallèle*, eurent pour résultat d'augmenter démesurément les connaissances scientifiques des architectes, et de faire entrer pêle-mêle dans leur esprit une multitude de styles d'architectures différentes, ce qui ne tarda pas à y apporter un certain trouble et de la confusion. C'est à cet état vague qu'étaient déjà arrivées les idées et les études en architecture, lorsque le romantisme, rejetant le principe d'unité qui régnait encore dans les écoles, affranchit les artistes de toute règle, et laissa particulièrement aux architectes le droit d'adopter tel style qu'il leur plairait, d'en inventer même de nouveaux, si la chose était possible. L'architecture ne se prête pas aussi facilement à la fantaisie que la peinture; aussi les prétentions romantiques furent-elles promptement forcées de céder devant le plus positif des arts. Le résultat apparent encore aujourd'hui, des emprunts que l'on a faits aux styles d'architecture de tous les pays, est leur mélange ridicule dont la disposition et les ornements de quelques maisons de Paris et de ses environs, fournissent tant d'exemples déplorables.

Ceux qui ont tiré le plus heureux parti de ces études variées, sont les architectes théoriciens devenus des archéologues. Il est peu de difficultés relatives à la connaissance des styles chinois, indien, astèque, arabe ou moresque qu'ils ne puissent résoudre; mais là se borne leur talent, et s'il fallait composer le projet d'un corps de garde pour un caporal et six hommes, peut-être y en aurait-il quelques-uns qui seraient fort embarrassés.

Mais en parlant d'archéologie, nous venons de signaler tout à la fois la qualité et le défaut de la grande majorité des architectes de notre temps, très-savants mais très-peu inventifs. En France, en Allemagne et en Angleterre, où les arts sont le plus vivaces, l'architecture n'est devenue qu'une science qui, au lieu de s'appuyer, comme cela eut lieu il y a cinquante ans, sur l'étude des monuments de l'antiquité, s'en réfère maintenant à l'art gothique.

Les édifices anciens conçus et élevés d'après ce dernier système, sont nombreux, variés et, au moins pour la facilité de l'étude, très-bien conservés. Les monuments antiques, les édifices romains eux-mêmes, dont notre architecture moderne tire son origine, sont au contraire rares, en grande partie detruits, et c'est à peine si nous avons l'idée de ce que pouvaient être les édifices civils, particulièrement à Rome au temps d'Auguste.

Nous ne rechercherons pas ici pourquoi depuis *l'invasion* des Gaules par Jules César, jusqu'à la fin du onzième siècle de notre ère, le principe de l'architecture romaine a été suivi chez nous, ni comment, à partir de la Renaissance, vers la fin du quinzième siècle, jusqu'à nos jours, ce principe s'est réveillé et a régné sans conteste. Je signale le fait; c'est-à-dire qu'en déduisant des dix-neuf cents ans qui se sont écoulés depuis l'établissement des Romains en France, les quatre siècles de 1150 à 1550 remplis par la période gothique, il résulte que le style d'architecture romaine avec toutes ses modifications successives, a été suivi en France pendant quatorze cents ans. A la longue durée de ce système dans notre pays, il faut ajouter qu'il n'y a jamais reçu des applications plus remarquables et plus nombreuses que depuis le règne de François Ier, époque où la nation a marché avec tant de rapidité et d'éclat vers une civilisation qui a servi de modèle à toutes les nations de l'Europe. On est donc en droit de témoigner quelque étonnement de ce que, tout à coup, on a eu l'idée de remettre le système d'architecture gothique en honneur, et de vouloir l'imposer comme plus conforme aux besoins et aux goûts de la France, tandis que sa durée accidentelle de quatre siècles, comme toutes les institutions de la même époque, tient si peu de place dans l'ensemble de notre histoire moderne.

C'est en Angleterre que le goût pour le style gothique s'est réveillé le plus tôt. Vers 1760, Horace Walpole, en traitant de l'architecture sous Henri VIII, écrivait déjà

« qu'il serait impossible que le plus majestueux des temples grecs produisît sur l'imagination des hommes la moitié de l'effet qui résulte de l'aspect d'une belle cathédrale gothique. » Par un hasard singulier, cette opinion était émise, précisément lorsque Stuart et Revett quittaient l'Angleterre pour aller explorer les antiquités d'Athènes. Mais malgré la période du goût hellénique qui régna assez longtemps en Angleterre comme en France, le style gothique n'a guère cessé d'être généralement préféré dans la Grande-Bretagne; et avant que les architectes de ce pays en fissent une étude sérieuse, les gens du monde, les touristes et les amateurs allaient se délecter au milieu des ruines des abbayes détruites, autour desquelles on faisait croître et tourner artistement le lierre. En 1826, j'ai fait moi-même des pèlerinages romanesques de ce genre à Tintern et à Netley; et j'eus l'occasion, en cette même année, de remarquer dans différents comtés de l'Angleterre, des édifices en construction, dont le style d'un gothique tout à fait fantasque, trahissait au moins le goût instinctif que l'on a toujours eu dans le pays pour ce mode d'architecture. En effet, depuis vingt ans, les architectes anglais l'ont étudié avec soin en France, en Allemagne et chez eux; mais on est forcé de le dire, les résultats de ces travaux n'ont abouti qu'à faire adopter un style gothique bâtard, qui passe aujourd'hui pour la véritable architecture anglaise.

Dans les arts comme en législation, la Grande-Bretagne n'a rien reçu de l'ancienne Rome. Quant aux rapports qu'elle a eus avec la nouvelle, ceux qu'avait établis la religion catholique ont complétement cessé depuis le règne de Henri VIII. La réforme qui, nous l'avons déjà fait observer, ne fut pas favorable au développement de la peinture, servit peut-être encore bien moins l'architecture. Ces immenses et splendides cathédrales telles que celles d'York, de Salisbury, de Westminster et de Canterbury, dont Walpole vantait la beauté et qui excitent

encore une admiration stérile dans l'esprit des Anglais, cessèrent d'avoir un emploi raisonnable, du moment où la religion nouvelle repoussa toute apparence de luxe dans les temples, et rendit l'usage d'un millier de petites chapelles bourgeoises, indispensable, pour répondre aux exigences d'une foule de sectes dont les liturgies sont aussi variées que leurs professions de foi.

En Allemagne, le goût pour le style gothique, quoique assez instinctif, se manifeste plus particulièrement chez les érudits; et dans ce pays, où l'on a en général du respect pour tout ce qui est ancien, les savants, et ils sont nombreux au delà du Rhin, professent une admiration respectueuse pour tout ce qui est couvert d'un vernis d'antiquité. C'est ainsi qu'à Munich, l'Athènes allemande, les peintres et les architectes ont produit des peintures et des édifices où ils ont imité chronologiquement, tous les styles depuis celui des Grecs jusqu'à la Renaissance. Les Anglais préfèrent naturellement le style gothique; mais pour les Allemands, c'est surtout une occasion d'exercer cette perspicacité archéologique qui leur fait étudier avec la même ardeur le Parthénon et le Walhalla, les Niebelungen, Dante et Homère.

La nouvelle école d'architecture en France, loin d'être aussi impartiale, fait converger ses études et tous ses efforts vers la réalisation de l'idée de substituer aux principes de l'architecture romaine, ceux qui dérivent de l'art gothique. Selon eux, ce système qui a pris naissance dans notre pays, est celui qui répond le mieux aux exigences de notre climat, qui se prête le plus facilement à l'emploi des matériaux à notre disposition, et enfin qui fait produire les constructions les plus logiques. Jusqu'ici, les plus importants travaux de ce genre, ceux qui sont les plus dignes de louange entrepris ou achevés dernièrement, sont de belles restaurations de plusieurs grandes églises gothiques, dont une négligence coupable n'aurait bientôt laissé que des ruines. Mais si de ces restitutions savamment in-

génieuses, on passe aux essais tentés par les architectes néogothiques, pour continuer l'art du treizième siècle et l'adapter aux besoins et au goût des populations du dix-neuvième, alors on reconnaît à quel point cette prétention devient inadmissible. Plusieurs églises ont été bâties dernièrement à Paris, dans le style gothique, entre autres celles de Sainte-Clotilde et de Saint-Eugène, et ni l'une ni l'autre n'a pu recevoir l'approbation des hommes vraiment compétents dans la matière. Ces deux exemples et quelques autres encore justifient déjà les prévisions que nous avons exprimées sur l'altération immédiate du véritable style gothique, celui du treizième siècle, du moment où il faudra le faire plier aux besoins de notre temps, et surtout à cette habitude funeste aux arts qui force d'élever des monuments en un clin d'œil et sans faire les dépenses indispensables pour obtenir des résultats beaux et durables. Quant à l'application du style gothique aux habitations particulières, c'est un triste et mauvais rêve dont la réalisation dans quelques rues de Paris en a dégoûté pour toujours. L'étude et la pratique de l'art gothique n'ont donc qu'un emploi véritablement utile, celui de restaurer et d'entretenir dans leur intégrité les monuments de toute espèce construits depuis le onzième siècle jusqu'au quinzième.

La tentative de remettre le style gothique en usage, ne sera qu'un embarras passager. Mais ce qui changera vraisemblablement les idées et la pratique en architecture, viendra de besoins tout nouveaux et de l'emploi plus habituel de certains matériaux. Ainsi, les chemins de fer avec leurs gares et leurs arsenaux immenses, sans parler des viaducs, des souterrains et des ponts transversaux, ont déjà donné à ces grands établissements un caractère qui leur est propre. Quel que soit le mode architectonique auquel l'on en soumette les détails, une gare aura toujours son aspect particulier et ramènera constamment les architectes au tracé du même plan. Dans des constructions

beaucoup moins importantes, mais qui résultent aussi d'habitudes nouvellement introduites, telles que le Grand Hôtel garni et le Grand Magasin du Louvre, les distributions intérieures sont combinées de telle sorte qu'il a fallu, pour les obtenir au moins de frais possible, avoir recours à de nouveaux moyens de construction.

Mais ce qui peut faire supposer que l'art de l'architecture est sur le point de subir une transformation capitale, est l'emploi si multiplié du fer dans les constructions. Des tiges de ce métal du diamètre de quelques pouces, peuvent remplacer comme soutiens d'un édifice, des colonnes ou des piliers en pierre quinze ou vingt fois plus volumineux. Outre la solidité égale obtenue par les colonnes en fer, on gagne beaucoup d'espace vide. Or, ni le respect des traditions, ni l'amour du beau, rien ne pourra empêcher les spéculateurs qui s'emparent de toutes les inventions nouvelles aujourd'hui, de préférer un système de construction économique et qui leur fournit les moyens de construire avec promptitude et relativement sans trop de dépenses, des vaisseaux tels que les immenses gares de chemins de fer dont la réalisation, d'après les anciennes pratiques de construction, n'aurait pu s'obtenir qu'à l'aide de beaucoup de temps et de sommes immenses. Voilà ce qui menace de faire une véritable révolution dans l'art, bien plutôt que le réveil difficile du système gothique. En effet, à la vue des gares et des salles d'attente des chemins de fer, on est frappé de la légèreté, et il faut bien le dire, de la maigreur de ces cages tout en fer, n'ayant plus aucun rapport avec ce que nous avons considéré jusqu'ici comme de l'architecture qui, outre sa solidité réelle, doit être encore, comme disent les artistes, *solide à l'œil*. Dans les édifices en fer, les proportions ne résultent donc plus du rapport harmonieux des parties avec l'ensemble, mais seulement de l'extension que l'on peut donner au métal sans lui ôter la solidité nécessaire pour supporter les poids qu'on lui impose

et pour maintenir les parties de l'édifice en équilibre.

Ici c'est évidemment l'industrie qui fait irruption dans l'art aussi ; telle est aujourd'hui la collision de ces deux branches du travail de l'intelligence humaine, dont l'Exposition universelle nous rend témoins.

Nous n'entrerons pas dans de grands détails sur les travaux que les architectes des différentes parties de l'Europe ont envoyés à Paris. Les projets sont en petit nombre, et il n'y en a pas qui nous ait paru présenter un intérêt assez général, pour que nous en fassions un examen minutieux. Quant à la plus grande partie des dessins d'architecture que l'on voit au palais Marbeuf, elle se compose d'études et de restitutions d'édifices de l'antiquité égyptienne, grecque ou romaine d'une part, et de l'autre, de monuments dits du moyen âge.

J'indiquerai d'abord les pays dont les architectes, s'il y en a, n'ont rien envoyé au concours solennel de cette année ; ce sont : Bade et Nassau, le Danemark, les États Pontificaux, les États-Unis d'Amérique, la Grèce, le Pérou, la Saxe, la Toscane et le Wurtemberg. Les deux nations où l'architecture semble préoccuper le plus grand nombre d'artistes, sont l'Angleterre et la France. Reprenons maintenant l'ordre que nous avons suivi dans nos précédents examens.

CHAPITRE XLIV. — AUTRICHE.

MM. Grauber, Vantini, Arienti.

Quoique sous la rubrique de l'Autriche on comprenne le royaume Lombardo-Vénitien, le nombre des dessins d'architecture envoyés de ces trois pays n'est pas considérable. On en voit huit de M. B. Grauber, où sont retracées des constructions religieuses exécutées par l'artiste.

Ce sont des églises d'un style mélangé, composées avec talent, mais dont le caractère se ressent de l'indécision où tous les architectes de l'Europe sont plongés en ce moment, à l'égard des principes fondamentaux qu'ils doivent adopter.

M. R. Vantini, de Brescia, fournit un nouvel exemple de cette indécision si commune de nos jours. Il a produit deux projets : celui d'un Phare qui doit être placé dans le cimetière de Brescia, dont le style est *classique* et l'autre un monument sépulcral en style *gothique*.

Le travail le plus original est de M. A. Arienti de Milan. C'est le projet présenté en huit dessins, d'une station principale à élever au point de rencontre de trois embranchements de chemin de fer. Les combinaisons en sont heureuses et témoignent du talent de l'artiste.

CHAPITRE XLV. — BAVIÈRE.

M. Lange.

De plusieurs architectes en réputation à Munich, M. J. Lange, professeur à l'Académie, est le seul dont on voit dix projets d'édifices, composés avec habileté, mais où l'on sent les efforts que l'auteur a faits pour donner de l'unité à son style. On doit regretter que les architectes Bavarois ne nous aient pas envoyé des dessins des nombreux édifices de tous genres, qui ont été élevés dans leur capitale sous les auspices du roi Louis ; cette exposition eût fait prendre une idée précise de l'état de l'architecture dans ce pays.

CHAPITRE XLVI. — BELGIQUE.

M. Hans.

M. G. Hans, de Bruges, le seul architecte belge dont le nom soit au catalogue, est auteur d'un projet d'hôtel seigneurial dont le style mélangé, tenant de ceux du moyen âge et de la renaissance, caractérise assez bien la méthode éclectique à laquelle on a recours si souvent aujourd'hui.

CHAPITRE XLVII. — ESPAGNE.

MM. Aranguren, Cornejo, etc.

La maladie de l'archéologie, qui pèse en ce moment sur l'imagination de presque tous les architectes en Europe, n'épargne pas ceux de l'Espagne. Sur une vingtaine de dessins qui viennent d'au delà des Pyrénées, il y en a dix-huit qui ne sont que des vues géométrales des édifices religieux de Tolède, de Palma ou de Ségovie, données par MM. Aranguren, Cornejo, Fernandez, Garcia, Madrazo y Kuntz, Muñoz, Ortiz, Peyronnet, Salces et Ulibarri. Deux autres, MM. Gandara et Inza, tout en suivant aussi la voie archéologique, ont présenté le premier le Parthénon, le second plusieurs édifices de l'ancienne Rome. Ce ne sont donc pas précisément des essais d'architecture espagnole, mais le travail de dessinateurs plus ou moins habiles d'architecture, qu'il faut chercher dans ces études faites sur les monuments de l'antiquité ou de l'art des treizième et quatorzième siècles.

CHAPITRE XLVIII. — GRANDE-BRETAGNE.

MM. C. Barry, J. Paxton, Cockerell, Janson, Fowler, Bunning, Allom, Hirst, Allen, Sharpe, Worthington, etc.

L'originalité et le défaut de style, les qualités, l'une forte, l'autre faible, de la peinture anglaise, se font également sentir dans l'art de l'architecture, tel qu'on le comprend et qu'on l'exerce de l'autre côté du détroit. L'esprit dégagé de toute tradition, grecque, romaine et italienne, les Anglais font ou cherchent à faire aujourd'hui, comme ils le disent, de l'*architecture anglaise*. Dans les considérations générales qui précèdent, no s avons fait observer que depuis la publication des antiquités d'Athènes, en 1794 jusque vers 1816, le goût des architectes anglais a été passagèrement classique, et que c'est pendant cette période de temps que la mode, on peut le dire, de faire des *fac-simile* en pierres des édifices grecs en Angleterre et en Écosse, a exercé le plus pleinement son empire.

Mais bientôt le goût instinctif, national de la vieille race saxonne, reprit le dessus; et dès que l'Allemagne, vers 1815, rejeta l'étude de l'antique pour adopter le principe des arts au moyen âge, l'Angleterre accueillit cette espèce de renaissance avec fureur, avec un enthousiasme qui produisit de bons effets, car les architectes anglais, après avoir étudié les édifices gothiques dans les trois royaumes réunis, allèrent en Allemagne et vinrent particulièrement en France pour soumettre les monuments gothiques qui y ont été construits depuis le douzième siècle jusqu'au seizième, à de savantes investigations.

Il n'en est pas de la Grande-Bretagne comme de la France. En Angleterre, il ne reste aucun vestige important de l'architecture romaine, et les édifices gothiques sont réellement pour elle des antiquités nationales qui

parlent à l'imagination du peuple et des artistes de ce pays. La réforme, en ôtant aux grandes cathédrales, aux abbayes, aux couvents et aux cloîtres leur destination essentiellement religieuse, les a laissés en tout ou en partie, sur le sol, comme de simples monuments d'architecture, d'après lesquels le goût du public et des artistes se forme instinctivement. En un mot, les principes de l'architecture gothique sont, pour les Anglais, ce que sont en France ceux de l'architecture du temps d'Auguste : un point convenu de départ, d'où l'on avance d'une manière plus ou moins oblique et tortueuse, pour satisfaire aux besoins et au goût du temps présent. Ce fut en vain qu'Inigo Jones, sous le règne de Charles I[er], et Christophe Wren, sous celui de Charles II, l'un, en bâtissant le palais de Whitehall, l'autre, l'église de Saint-Paul à Londres, firent des efforts pour nationaliser soit le style italien, soit le goût que Mansard fit régner en France. Ces tentatives dont les résultats font honneur aux deux plus grands architectes qu'ait produits l'Angleterre, n'ont cependant pas été plus puissantes que l'invasion passagère du goût hellénique de 1794 à 1815, pour déraciner de l'imagination des Anglais la prédilection naturelle qu'ils ont pour le style gothique. Aussi, est-ce le mode vers lequel ils sont toujours ramenés et qu'ils reconnaissent particulièrement aujourd'hui comme devant servir de fondement à l'architecture anglaise.

La première observation importante que font naître les travaux des architectes anglais, est la comparaison du nombre de ceux de ces artistes qui n'ont présenté que des études et des restaurations d'édifices antiques, gothiques ou de la Renaissance, avec celui des architectes auteurs de dessins d'édifices déjà exécutés, ou de projets conçus pour répondre à des besoins réels et à toutes les exigences de la construction. Or, sur les cinquante architectes anglais portés au livret, il n'y en a que onze qui se soient livrés à des recherches archéologiques ou à des

travaux imaginaires, tandis que tous les autres se sont occupés de projets d'édifices ayant une destination précise et utile. Sans nous occuper en ce moment du goût qui a dirigé les artistes dans ces travaux, on peut donc avancer, cependant, que l'art de l'architecture est peut-être plus vivace aujourd'hui en Angleterre que dans les autres pays de l'Europe, sans en excepter la France, où l'on est tellement préoccupé de l'étude abstraite des deux architectures mortes, l'antique et la gothique, que l'on oublie d'entretenir l'existence de celle qui devrait être vivante.

S'il fallait faire l'examen critique de tous les projets envoyés à l'Exposition universelle, par les artistes anglais, ce serait la matière d'un énorme volume. Nous sommes donc obligé de nous borner à signaler ceux qui nous ont paru avoir le plus d'importance, et de ne nous arrêter que sur deux édifices dont l'objet et le style caractérisent le mieux le goût actuel de la nation anglaise : le *Nouveau palais de Westminster*, de sir Charles Barry, et le *Palais de Cristal*, de sir J. Paxton.

Parmi les *projets*, nous mentionnerons donc d'abord celui de la cathédrale d'Inverness, par M. R. C. Carpenter; une étude pour un château, dans le style de la renaissance, de M. Digweed; des Églises, l'une pour les catholiques, l'autre, pour les protestants, par MM. Brandon et Ritchie; un Marché aux poissons, de M. Bunning; des projets d'embellissements pour les habitations situées sur les bords de la Tamise et des façades de rues, par MM. Allom et Allen. On verra encore le projet d'un pont à Westminster, de M. Fowler; une Banque pour une ville de l'ouest de l'Angleterre, par MM. Gabriel et Hirst; puis la grande salle de l'embarcadère de Londres et North-Western. Plusieurs dessins curieux de M. Janson, font connaître le genre de construction et de distributions intérieures qui s'appliquent le mieux aux besoins et aux goûts des personnes de la classe moyenne en Angle-

terre. Nous indiquerons encore les curieux dessins de M. L. Sharpe qui indiquent les vicissitudes de l'architecture anglaise, puis les projets d'Église, de M. Worthington, un Rendez-vous de chasse, de M. E. B. Lamb, et des Magasins, par M. Lockier.

Au nombre des études archéologiques, il faut distinguer les restaurations d'édifices antiques, gothiques et de la renaissance, de MM. Carpenter, Davies, Donaldson, Clutton, Falkener, Hopper, O. Jones et D. Wyatt.

Nous recommanderons encore les dessins que M. W. Tite a donnés des travaux projetés par Inigo Jones, comprenant l'ensemble du Palais royal de Witehall, tel que ce célèbre architecte anglais l'avait conçu. A cet hommage rendu au talent de cet artiste, il faut joindre la composition dessinée des édifices que C. Wren a élevés quelque temps après. Tous les monuments conçus et construits par cet habile et savant artiste anglais, ont été groupés et reproduits par M. le professeur C. R. Cockerell, avec une élégance et une exactitude remarquables. Ce *monument*, élevé à la mémoire de l'architecte de Saint-Paul de Londres, a été reproduit en gravure, ainsi que le *Songe du professeur*, où M. Cockerell a encore groupé les édifices remarquables de tous les pays et de tous les temps.

Portons maintenant notre attention sur deux grands monuments dont le style et le mode de construction diffèrent entièrement, mais qui semblent résumer ce que le goût et les besoins actuels exigent des architectes de la Grande-Bretagne, le *Nouveau palais de Westminster* et le *Palais de Cristal*.

Ce dernier édifice auquel il fallait donner le plus d'étendue possible en se conformant aux lois d'une économie relative, est le résultat de l'introduction du fer, au lieu de la pierre, dans une construction gigantesque. Personne n'ignore qu'en prenant pour point de départ les hypogées de l'Inde et de la Nubie, où l'on sculptait les temples par

excavation dans les rochers, lorsqu'on arrive aux églises gothiques, puis à Saint-Pierre de Rome, et enfin aux édifices modernes, le problème que tous les architectes se sont successivement efforcés de résoudre, a été de trouver des moyens de construction tels, que tout en conservant la solidité aux édifices, on gagnât de la place par le vide intérieur. Tant que l'architecture classique a prévalu, tout en assurant la solidité réelle, il fallut qu'un bâtiment parût à l'intérieur, comme à l'*extérieur, solide à l'œil.* Or cette condition cesse d'être obligatoire du moment qu'une tige de fer employée comme un pilier de soutenement, remplace une colonne en pierre ou en marbre dont le diamètre est quinze ou vingt fois plus large. De l'emploi du métal résultent donc évidemment dans les proportions architectoniques des rapports tout nouveaux entre les hauteurs et les largeurs des différentes parties d'un édifice. Or, c'est ce qui frappe en effet dans la construction du *Palais de Cristal* que sir J. Paxton a bâti à Londre. En partant des traditions acceptées jusqu'ici on ne peut pas dire que ce soit de l'architecture. C'est un ensemble imposant par sa vaste étendue, par la simplicité de ses lignes, bien approprié à son objet, mais dont les détails ne sollicitent ni ne supportent aucun examen. Relativement à sa destination et aux exigences du budget proposé, cet édifice est un tour de force que M. Paxton a réalisé avec une habileté remarquable. Quant à l'art proprement dit, on l'y chercherait en vain.

Quoique aussi éloigné des traditions romaines, italiennes et grecques successivement adoptées en Angleterre depuis Inigo Jones jusqu'en 1815, le style que sir Charles Barry a imposé au *Nouveau palais de Westminster* appartient bien plus à l'art de l'architecture. Le style adopté par M. Barry n'est pas gothique pur, tant s'en faut, mais il en dérive, car soit dit sans épigramme, il est essentiellement pointu. Tous les grands corps de ce vaste édifice sont flanqués d'espèces de colonnes faisant l'office de

contre-forts, dont les extrémités supérieures se terminent en flèches dentelées au delà des toits. En outre, les grandes lignes générales sont interrompues par des tours et des flèches très-hautes s'élançant dans le ciel. Quant aux baies ou fenêtres des trois étages, elles sont garnies de meneaux assez rapprochés qui donnent peut-être une uniformité trop mesquine aux nombreux détails des façades. En voyant cet énorme édifice dont les lignes sont pittoresquement cadencées, on est tenté de se croire devant un palais gothique ; mais après le plus rapide examen on s'aperçoit que l'architecture du treizième siècle n'a été, pour l'artiste moderne, qu'un vieux thème sur lequel il a fait des variations tout à fait fantastiques.

CHAPITRE XLIX. — PAYS-BAS.

MM. Van Elven.

Outre une vue perspective de Santa-Maria del Fiore à Florence, de M. H. M. Van Elven, on voit du frère de cet artiste, un projet pour le bâtiment de l'exposition industrielle à Londres ; ceux d'une salle de spectacle réunie à une salle de concert, et d'un hôtel pour les marins. Ces dernières compositions qui ne sont pas sans mérite, n'offrent cependant rien d'assez particulier pour que l'on y découvre quel en est le goût d'architecture qui domine à Amsterdam, à Arnheim et à Anvers.

CHAPITRE L. — PRUSSE. — SARDAIGNE. — SUÈDE.

MM. Gumsheimer, Crescia, Cronstrand et Edelsward.

Les tributs envoyés à Paris par ces trois nations ne sont ni nombreux ni importants. Un seul projet d'autel en style du treizième siècle, composé par M. Gumsheimer, vient de Prusse ; un autre projet d'une résidence impériale a été envoyé par M. L. D. Crescia de Nice, sa ville natale ; et les architectes suédois, MM. Cronstrand et Edelsward, n'ont fourni que des restaurations d'un intérêt médiocre.

CHAPITRE LI. — FRANCE.

MM. Caristie, Duban, Duc, Baltard, Boulanger, L. Vaudoyer, Delaunay, Labrouste, Le Bouteux, Le Fuel, Tetaz, Normand, Garnier, Desbuissons, E. Viollet-Leduc, Lassus, Paccard, Questel, Boeswillvald, Révoil, de Merindole, E. Laisné, etc.

Quatre-vingt-quatorze architectes ou dessinateurs d'architecture, français, ont exposé. En mettant la moyenne des dessins qu'ils ont envoyés, à quatre pour chacun, cela donne un total de trois cent soixante-seize productions architectoniques, rassemblées au second étage du palais Marbeuf.

Ces ouvrages peuvent être divisés en trois classes : les *Restaurations* et Études d'après les édifices qui restent de l'antiquité, celles des monuments du moyen âge, gothiques et de la Renaissance, deux séries fort nombreuses ; et enfin celle qui l'est le moins, les *Projets*, d'où il résulte qu'à cette exposition, ce sont les *travaux archéologiques* qui ont le plus d'importance non-seulement par leur

nombre, mais par leur mérite. Il faut encore ajouter que la quantité des études faites sur les vieux monuments de notre ère, relativement la plus grande, est due à la nouvelle école d'architecture dont ceux qui en font partie ont tout au plus atteint la quarantaine.

Plus d'une fois déjà nous avons signalé cette passion qui domine les jeunes architectes. Aujourd'hui l'exposition donne une nouvelle importance à cette remarque, et il est facile de s'apercevoir qu'il y a en France plus de savants s'occupant d'architecture, que de véritables architectes.

La statuaire toujours maintenue par l'étude et l'imitation des formes humaines, ne s'écarte jamais beaucoup ni longtemps des lois impérieuses qui la circonscrivent. Plus capricieuse que sa mère, la peinture est cependant ramenée par elle, dans le droit chemin; mais l'architecture, qui n'a pour lois fondamentales que la condition de solidité et l'emploi judicieux des matériaux, varie de style, comme les langues, sous l'influence du temps qui s'écoule, des climats différents et des civilisations diverses. Tant que, comme chez quelques nations de l'antiquité, les lois de l'architecture sont transmises dogmatiquement, le style ne varie guère, et il se rattache aux principes qui le constituent. Mais sitôt qu'à la suite de conquêtes ou de voyages paisibles, les peuples font des échanges d'idées et de goûts, leurs architectures comme leurs langues éprouvent des altérations. Dès le règne d'Adrien à Rome, le mélange des principes architectoniques de l'Égypte et de l'Inde, confondus avec ceux du temps d'Auguste, devint manifeste; et depuis ce temps jusqu'à nos jours la confusion des styles a toujours été en augmentant.

Le *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne* que Fréart de Chambrai publia en 1650, est la première étincelle d'où est résulté cet incendie archéologique qui nous environne aujourd'hui. Mais le livre qui a décidément poussé les esprits dans cette voie, est celui de Durand,

déjà cité, où les monuments de tous les pays et de tous les temps sont représentés géométralement et réduits à la même échelle. Tout incomplet que soit cet ouvrage relativement aux connaissances acquises depuis sa publication, il n'en est pas moins certain que c'est depuis son apparition que s'est développée cette curiosité scientifique insatiable qui a conduit tant d'architectes, des comparaisons à l'éclectisme, et de l'éclectisme à l'indifférence en matière de goût : en effet, le style d'architecture des différentes nations de l'Europe est tellement modifié, altéré même, qu'il est fort difficile aujourd'hui de reconnaître le principe d'où il tire son origine.

Cette confusion dans l'art, frappa particulièrement quelques esprits ; et vers 1815, lorsque les artistes allemands prétendirent y rétablir l'ordre, les architectes en particulier, après avoir étudié chronologiquement les différentes phases de leur art, depuis la chute de l'empire romain, jusqu'à la Renaissance inclusivement, arrêtèrent leur choix sur le style de la période gothique, devenu l'objet des études exclusives d'une partie des architectes qui sont entrés dans la carrière depuis 1828.

Douze lustres d'expérience des choses de ce monde, m'ont rendu témoin, ne fût-ce qu'en ce qui concerne les arts, de bien des révolutions. En 1789, on ne reconnaissait pour code d'architecture en Europe, que le livre de Vignola ; six ans après, outre l'architecture grecque dont on recherchait l'essence, on s'engoua passagèrement des prodigieux édifices de la Grande-Grèce et même de l'Égypte ; et pendant les enseignements de Percier et de Fontaine (1805-1815), on revint à l'architecture du temps de Vitruve et d'Auguste. Bientôt après, lorsque les architectes allemands portèrent leur attention sur les monuments modernes du christianisme, les plus anciennes basiliques de Rome devinrent l'objet d'études sérieuses et firent élever quelques édifices de ce style. Mais entraîné bientôt par l'attrait de la science archéologique, on

explora avec une ardeur toujours croissante, les différents modes d'architecture successivement mis en œuvre pendant les dix-neuf siècles de l'ère moderne, pour s'arrêter à celui de la période gothique. Il va sans dire que les artistes de la nouvelle école qui ont adopté ce dernier principe, aussi sûrs de leur fait que leurs prédécesseurs, regardent tout ce qui a été pensé, dit et exécuté avant eux, comme non avenu, et sont certains d'avoir fermé le cercle des incertitudes où l'art avait toujours flotté. Telles sont, à peu près, les vicissitudes que l'architecture a éprouvées en France ainsi que dans toute l'Europe, et le point où cet art se trouve maintenant.

Les architectes qui ne se contentent pas de dessiner, mais qui construisent aujourd'hui, peuvent donc être rangés en trois catégories : les uns généralement instruits à l'école des Beaux-Arts et plus ou moins fidèles aux principes classiques; les autres prêtendant substituer le style ogival gothique, à celui du plein-cintre, qui n'a été interrompu chez nous que de 1100 à 1500 de notre ère; et enfin ce que j'appellerais volontiers les architectes mondains, qui n'ont aucun souci de l'art et sacrifient au goût et même à la mode du jour, pour faire promptement fortune.

Mais avant de jeter un coup d'œil sur ce que j'appellerai l'architecture *vivante,* celle qui se résout en constructions, disons quelques mots des travaux archéologiques de nos architectes dessinateurs les plus habiles. Parmi les études faites en Italie et en Grèce sur les monuments les plus célèbres de l'antiquité, on remarque les travaux suivants dont les auteurs ont tous obtenu le prix de Rome : Le *Temple de Sérapis* à Pouzzole et l'*Arc de Marius,* par M. A. N. Caristie ; le *Portique d'Octavie,* par M. F. J. Duban ; le *Colisée,* par M. J. L. Duc ; le *Théâtre de Pompée,* par M. Baltard ; les *Thermes de Dioclétien,* par M. F. L. F. Boulanger ; le *Temple de Vénus et de Rome,* par M. L. Vaudoyer ; l'*Isle Tiburtine,* par M. Delaunay ; le *Temple*

de Neptune à Pœstum, par M. P. F. H. Labrouste; le *Temple de Castor et de Pollux* à Cora, par M. F. M. T. Labrouste; le *Temple de Phigalie*, par M. D. Lebouteux; trois *Temples romains*, par M. Lefuel; le *Parthénon*, par M. A. Paccard; l'*Érechthée* d'Athènes, par M. Tetaz; une *Partie du Forum romain*, par M. A. N. Normand; le *Temple de Jupiter Panhellénien* à Égine, par M. Garnier; le *Temple de Thésée* à Athènes, par M. L. J. André et les *Propylées* de la même ville, par M. P. Desbuissons.

Ces études, dont chacune donne l'état actuel des ruines des édifices et leur restauration projetée, sont généralement faites avec autant de conscience que de talent. Les plus anciennes, celles de MM. Duban et Caristie, datent de 1823 et 1826, et les plus nouvelles de 1852; en sorte que leur ensemble peut faire prendre une idée juste des fortes études que les élèves de l'école de Paris ont faites en Italie et en Grèce pendant plus de trente ans.

Les travaux des architectes qui s'occupent plus particulièrement de l'art au moyen âge, pendant la période gothique et au temps de la Renaissance, sont d'une date assez récente; mais quant à l'habileté avec laquelle ces dernières études sont dessinées, elle ne le cède en rien à celle des élèves de l'école classique. Ce sont en général des dessins géométraux, des plans, coupes et élévations d'églises, de chapelles, de cloîtres et de châteaux, la plupart assez bien conservés, mais dont l'état de ruine de quelques-uns, a donné lieu à des projets de restaurations. L'ensemble de ces travaux doit avoir des avantages incontestables pour les études archéologiques, et par conséquent pour faciliter les restaurations des édifices modernes déjà assez anciens pour avoir été minés par le temps; toutefois l'exécution de la plupart de ces dessins semble avoir été inspirée plutôt par une curiosité scientifique, que par le désir ou l'espérance d'en tirer parti pour la pratique de l'art.

On voit donc avec intérêt : L'*Hôtel Carnavalet*, par M. Hénard; l'*Hôtel de Cluny*, par M. Lenoir, auteur de la *Statistique de Paris;* la *restauration de l'Eglise de Thines*, par M. E. Laval; l'*Eglise de Saint-Amand-Montrond*, par M. L. Lenormand; l'*Eglise de Saint-Genou*, par M. J. A. de Mérindol; la *Cathédrale d'Albi*, par M. Daly; l'*Abbaye de Notre-Dame du Val*, par M. Hérard; l'*Eglise de Paray-le-Monial*, par E. L. Millet; l'*Abbaye d'Ourscamp* et *Notre-Dame d'Etampes*, par M. C. Laisné; les *Eglises de Laon, Niederbaslach, de Neuviller, de Guebviller* et *les Palais des ducs de Lorraine*, par M. E. Boeswilvald; les *restaurations* de plusieurs églises dans les départements du Calvados, des Côtes-du-Nord et de l'Orne, par M. Ruprich; la *Chapelle Saint-Gabriel*, département des Bouches-du-Rhône, par M. Révoil; des *Maisons des douzième, treizième et quatorzième siècles*, par M. A. Verdier, auteur d'un ouvrage curieux et fort bien fait sur l'ancienne architecture civile de France.

A ces noms déjà bien connus, nous ajouterons ceux qui le sont plus encore, de M. L. Vaudoyer, qui a exposé des *Études d'architecture en France* à l'époque de la Renaissance; de M. Questel, dont on voit les dessins de l'*Église Saint-Paul* qu'il a bâtie à Nîmes, accompagnés de savantes études sur l'*amphithéâtre de Nîmes* et le *pont du Gard*.

Enfin, nous citerons ceux de MM. Viollet-Leduc et Lassus, les deux architectes de l'école nouvelle, dont les travaux et les écrits ont le plus contribué à lui donner une certaine consistance. Ces deux artistes ont travaillé et travaillent encore concurremment à la longue et difficile restauration de Notre-Dame de Paris, et leurs efforts sont couronnés du plus beau succès. A nos yeux c'est un de leurs plus beaux titres à la reconnaissance publique.

MM. Viollet-Leduc et Lassus ont construit plusieurs édifices religieux et civils de leur composition dans les provinces de France. Cependant, l'un d'eux, M. Leduc,

n'a envoyé à l'Exposition universelle que des études sur des monuments anciens, mais dont le grand nombre et l'excellence fixent également l'attention du public et des artistes. Le constructeur habile, le théoricien savant, celui à qui l'on doit le *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, n'a pas envoyé moins de sept études d'édifices développées en quarante dessins énormes; ces études ont pour objet: les *fortifications de la cité de Carcassonne*, dans leur état actuel et avec leur restauration; l'*Eglise de Saint-Nazaire* de Carcassonne; l'*Eglise de Saint-Sernin* de Toulouse; l'*Eglise des Jacobins* de Toulouse; la *Salle synodale* de Sens; l'*Eglise d'Eu;* l'*Eglise de Neuvy-Saint-Sépulcre.*

Dix-sept dessins sur les fortifications de Carcassonne font connaître à fond l'art de l'attaque et de la défense des places fortes, aux douzième et treizième siècles. Ce beau travail où la science de l'archéologue est jointe à l'habileté rare du dessinateur, a fourni à M. Viollet-Leduc les moyens de dérouler tout le système de l'*Architecture militaire au moyen âge,* titre qu'il a donné à son volume extrait du *Dictionnaire de l'architecture gothique,* qu'il publie en ce moment.

M. Lassus, outre sa collaboration de Notre-Dame de Paris, vient de terminer la reconstruction de la flèche de la Sainte-Chapelle. Quant aux travaux qu'il a exposés, ils consistent en une *Etude* du Réfectoire du Prieuré royal de Saint-Martin des Champs; d'une *Châsse* destinée aux reliques de sainte Radegonde, et de l'église de Saint-Aignan, qui est, je crois, en construction en ce moment.

Le nombre des *projets* admis à l'Exposition universelle est si minime, que ce concours d'architecture, qui d'ailleurs caractérise si bien le goût du public et des artistes, pour la science archéologique, fait connaître l'érudition de nos architectes en matière d'antiquités de l'ancien monde ou du moderne, mais ne donne aucune idée de leurs facultés inventives, pas plus que du style et du goût

d'architecture qui règnent aujourd'hui. En un mot, ce que j'ai nommé l'*Architecture vivante*, celle dont le caractère se manifeste par les édifices publics, les églises, les grandes administrations et les habitations particulières, que l'on construit journellement et en si grand nombre, toutes ces compositions, quels que soient leurs mérites ou leurs défauts, n'entrent pour rien dans l'idée que l'on cherche à se former à l'Exposition de l'état où se trouve aujourd'hui l'art usuel de l'architecture en France. C'est donc dans les rues de Paris que nous chercherons à en surprendre les caractères, il faut le dire, excessivement variés.

Depuis l'engouement qui s'est emparé de certains esprits pour l'art gothique, et en mettant à part les belles et indispensables restaurations des édifices religieux, on n'a guère construit d'églises et de chapelles dont le style ne dérivât de cette source. Dans leur cours, ces prétendues imitations se sont tout aussitôt altérées ; et s'il entrait dans notre plan de donner quelques détails sur certaines petites églises et chapelles d'établissements religieux et laïques, que l'on se flatte d'avoir élevées dans le style gothique, on serait confondu et presque effrayé de l'ignorance et de la présomption des architectes-amateurs, qui ont tracé le plan et dirigé l'achèvement de ces extravagantes constructions. Je suis loin d'en accuser les véritables artistes, qui, ainsi que MM. Viollet-Leduc et Lassus, n'ont cherché à faire l'application de l'art gothique qu'après l'avoir profondément étudié ; mais je signale seulement ce fait important, que l'engouement des amateurs vulgaires du gothique, leur a fait traiter et accommoder ce mode de l'art à leur fantaisie, à peu près comme cela a lieu aujourd'hui dans la Grande-Bretagne.

Ces essais imprudents et malencontreux, sont au fond sans importance ; mais il n'en est pas de même des tentatives plus ambitieuses, soutenues par l'État ou par le clergé, auxquelles se mêlent des spéculations d'économie,

qui peuvent avoir une fâcheuse influence sur le goût du public et sur l'art.

Deux églises dans le style gothique plus ou moins attéré, viennent d'être construites à Paris, celle de Sainte-Clotilde, l'autre dédiée à Saint-Eugène. La première, dont le projet primitif a été donné par feu M. Gau, est vivement critiquée par les experts en gothique ; et vers le milieu de sa construction, il a fallu y faire de notables changements, et la surmonter de deux tours énormes terminées en pointe. Quant à l'église de Saint-Eugène, construite en fer pour plus d'économie, et bariolée à l'intérieur de couleurs des plus discordantes, c'est une œuvre de spéculation où l'art n'entre pour rien.

Dieu est si bon et s'est toujours montré si indulgent pour le style des églises où l'on est venu l'honorer, qu'à son exemple, les fidèles s'arrangeront sans doute de ces deux monuments ; mais pour l'art, et l'art gothique particulièrement, c'est un précédent fâcheux que de faire sa rentrée dans le monde moderne, et à Paris, par des tentatives aussi imparfaites.

Quoiqu'il me paraisse tout à fait déraisonnable de n'admettre que l'architecture gothique pour les églises chrétiennes, je conçois cependant que l'on soutienne ce sophisme ; mais le public, dont je fais partie, ne s'arrange pas aussi facilement de ce mode de construction quand on l'applique à l'architecture civile et bourgeoise. Quelques essais de maisons particulières, élevées à Paris, dans le goût des treizième et quatorzième siècles, ont tranché net la question ; on n'en veut plus.

Il y a un fait que les architectes n'ignorent sans doute pas, mais dont ils ne tiennent pas assez de compte : c'est que ce qui excite le plus l'admiration du gros public dans l'architecture gothique, est la profusion d'ornements. Pour les admirateurs vulgaires de ce style, les édifices de la fin du quinzième siècle ont infiniment plus d'attraits que ceux de l'époque de saint Louis ; aussi cette prédilec-

tion pour les *fioritures* sera-t-elle toujours en France, comme en Angleterre, un obstacle à l'admission du style sévère du treizième siècle. La superfluité des ornements a paralysé l'art gothique au commencement du seizième siècle, et c'est la même maladie qui vraisemblablement le tuera de nos jours.

En attendant ce résultat, le goût excessif du gothique *fleuri* a non-seulement fait négliger la simplicité, l'un des caractères essentiels de la bonne architecture ; mais il a accoutumé le public à une profusion d'ornements, qui flatte les fantaisies des gens blasés de la haute société, ainsi que la curiosité du vulgaire. En effet, c'est depuis que l'on étudie avec tant d'ardeur les monuments de ce qu'on appelle le *moyen âge*, que l'on a vu élever dans Paris, des constructions où tous les styles sont employés et souvent confondus. Quelques façades d'habitations particulières, de boutiques même, offrent surtout les bigarrures les plus tranchées ; ici les ornements sont gothiques, là de la Renaissance ; le moresque espagnol et le chinois contrastent avec les styles du temps de Louis XIV ou de Louis XV, et, non contents de ces emprunts maladroits, il y a de faux architectes qui, pour faire montre de leur indépendance, inventent des styles dont on chercherait vainement l'origine hors de leur cerveau.

Les écarts que je signale ici, sont la maladie de l'architecture de notre temps, je le sais. Cependant nos architectes les plus en renom en sont tant soit peu atteints et le couronnement des grands pavillons de la partie nouvelle du Louvre que l'on achève en ce moment en fournit la preuve. Ces frontons sont-ils triangulaires ou cintrés ? C'est ce dont on ne saurait se rendre compte, tant ils sont hérissés d'ornements et de statues qui en détruisent le galbe.

Ce défaut, le seul que je signale ici, tient à ce goût excessif que l'on a aujourd'hui pour les ornements, et sera certainement l'objet de critiques graves, dans un

demi-siècle, lorsque l'on fera comparaison de la sobriété d'une partie du vieux Louvre avec la profusion des ornements qui surchargent les nouvelles constructions.

Nous n'avons fait qu'effleurer les importantes questions que pourrait faire naître l'art de l'architecture, si l'on s'appliquait à faire la critique des principaux édifices qui ont été construits depuis les premières années de ce siècle. Mais l'Exposition universelle est un cadre dans lequel nous enfermons nos examens, car si nous en sortions, nous ne saurions plus où nous arrêter. Or, comme nous l'avons fait observer, le nombre des dessins d'architecture représentant des édifices construits ou à construire est extrêmement limité, et en ne parlant que des objets qui s'offrent à nos yeux dans les galeries du palais Marbeuf, nous nous serions trouvé forcé d'entrer dans des discussions purement scientifiques sur des questions d'archéologie, relatives à l'art antique et à celui du treizième siècle, ce qui n'aurait jeté aucune lumière sur l'état et la marche de l'art de l'architecture aujourd'hui.

Nous avons donc généralisé nos observations et nous agirons de même pour conclure. L'architecture, le plus ancien de tous les Beaux-Arts, est celui qui a été le plus variable. Les climats, les religions, les mœurs, les goûts, et par-dessus tout la succession des siècles, ont imprimé successivement à cet art des caractères variés à l'infini. Mais outre ces grandes distinctions climatériques, hiératiques, jointes à celles qui résultent de la tournure d'esprit des différents peuples, vivant régulièrement depuis plus ou moins de siècles sur le globe, il s'opère encore dans chaque pays et dans chaque siècle, des subdivisions si caractérisées, qu'en étudiant telle ou telle architecture, on a parfois bien de la peine, quand cet art a été pratiqué pendant six ou huit siècles, à en retrouver le principe fondamental dans les applications toujours variées qu'on en a faites. Ces transformations, on peut les suivre déjà sur l'ordre dorique dont on trouve le rudiment dans

les vieux temples de l'Égypte, mais déjà modifié à Pœstum, puis au Parthénon, et presque dénaturé à Rome, sous Auguste, pour s'amoindrir encore pendant la Renaissance, d'après les idées de Vignola.

Ces inévitables modifications dans l'art, tiennent à la nature variable de l'homme; et il est à remarquer que plus on avance dans le temps, plus les changements sont rapides; il semble même que ce soit une loi analogue à celle qui accélère la chute des corps graves. En effet, en remontant seulement à cette époque de la Renaissance où nous venons de laisser le dorique égyptien tombé à l'état bâtard d'ordre dit toscan, combien les combinaisons nouvelles de l'architecture d'origine romaine, ne se sont-elles pas multipliées jusqu'à nos jours! Que si l'on ajoute à ces transformations d'un même type, le mélange des divers styles d'architecture empruntés non-seulement à l'Europe, mais à l'Asie et à l'Afrique, doit-on s'étonner de la confusion d'idées qui règne dans l'esprit de la plupart des artistes, et à plus forte raison dans celui du public?

Quoi qu'il en soit, tout en se laissant aller à ces idées, chacun a la conscience plus ou moins nette de cet état désordonné de l'art, et certains architectes en particulier, non-seulement en reconnaissent les inconvénients et le danger, mais font de louables efforts pour le remettre dans une meilleure voie.

Les soutiens de deux écoles, ayant le même but, mais qu'ils veulent atteindre en prenant des chemins contraires, sont en travail en ce moment. D'un côté, sont ceux qui cherchent à continuer et à remettre en honneur la tradition de l'art romain appliqué aux besoins des temps modernes, tel que l'ont compris et pratiqué les Brunelleschi, les Bramante et les Serlio, en Italie, ainsi que les J. Bullant, les Ph. Delorme, les Mansard, les Percier et les Fontaine, en France. De l'autre part, ont surgi tout à coup de jeunes architectes qui, frappés comme

tous les gens éclairés, non-seulement de l'amalgame indigeste des styles de tous les temps et de tous les pays, mais de l'altération toujours croissante de l'architecture d'origine romaine, se sont donné la mission de régénérer l'art de l'architecture en France, en faisant table rase de tout ce qui se rattache à l'école de la Renaissance pour y substituer le système des architectes gothiques.

Quelques essais de constructions nouvelles en ce genre, semblent prouver déjà que le style du treizième siècle est tout aussi difficile à conserver pur, que celui de Brunelleschi et de J. Bullant, parce que, comme nous l'avons démontré, les besoins, les usages et les goûts de chaque quart de siècle, amènent des modifications forcées dans les constructions même les plus étrangères aux mœurs courantes, telles que les églises.

La véritable disposition habituelle des architectes en ce moment, n'est donc pas tournée à l'invention; leur esprit est particulièrement préoccupé d'une polémique dont ils entretiennent l'ardeur en s'armant de tous les faits que leur fournit l'étude de l'archéologie, pour soutenir la cause qu'ils ont adoptée. Quant à l'art proprement dit, il est là, attendant un praticien de génie qui réalise l'idée d'un des partis contraires.

FIN.

TABLE

PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE DES NOMS DES ARTISTES CITÉS DANS CET OUVRAGE.

PEINTURE

SCULPTURE

AUTRICHE.

BADE ET NASSAU. — BAVIÈRE.

BELGIQUE.

DANEMARK. — DEUX-SICILES. — ESPAGNE.

ÉTATS PONTIFICAUX. — ÉTATS-UNIS D'AMERIQUE

GRANDE-BRETAGNE.

GRÈCE. — HESSE ELECTORALES. — PAYS-BAS. — PORTUGAL.

PRUSSE.

SARDAIGNE. — SAXE. — SUÈDE.

SUISSE.

VILLES HANSEATIQUES. — WURTEMBERG.

FRANCE.

GRAVURE.

ALLEMAGNE. — SUISSE — PAYS-BAS. — ESPAGNE.

Benedetti. — Burkner. — De Marc. Eichens. — Gabor. — Girardet (P.). — Hoffman. — Jacobi. — Kaiser. — Lange. — Martinez. — Mertz. — Nordlinger. — Stelink. — Sluyter. — Willman. — Waagen.

GRANDE-BRETAGNE.

Brandard. — Burnet. — Doo. — Goodall. — Holl. — Humphry. — Landseer (Th). — Lewis. — Lewis (F. C.). — Miller. — Outrim. — Prior. — Pye. — Robinson (H.). — Robinson (J. — Rolls. — Stocks-Lumb. — Turner (C.). — Wallis. — Watt. — Willmore.

FRANCE.

Bein. — Blanchard. — Bridoux. Burdet. — Calamata. — Caron. — Desclaux. — Dien. — Forster. — François (A.). — François (J.). — Girardet (P.). — Girard (F.). — Henriquel-Dupont. — Jazet. — Laugier. — Lecomte. — Lemaitre. — Leroux. — Leroy (A.). — Levasseur. — Levy. — Lorichon. — Mandel. — Martinet. — Mertzmacher. — Pannier. — Pelée. — Pollet. — Prevost (Z.). — Rosotte. — Saint-Eve. — Vacquez.

GRAVURE SUR BOIS.

GRANDE-BRETAGNE.

Brauston. — Dalziel. — Green. — Jackson. — Linton. — Thompson.

FRANCE.

Andrew. — Best. — Brevière. — Fessard. — Girardet. — Lavieille. — Leloir. — Piaud. — Pison. — Porret. — Sottin.

ARCHITECTURE.

AUTRICHE. — BAVIÈRE. — BELGIQUE. — ESPAGNE.

Arienti. — Grauber. — Vantini. — Lange. — Hano. — Aranguren. — Cornejo.

GRANDE-BRETAGNE.

Allem. — Barry. — Cockerell. — Fowler. — Hirst. — Johnson. — Paxton. — Running. — Sharp. — Worthington.

PAYS-BAS. — PRUSSE. — SARDAIGNE. — SUÈDE.

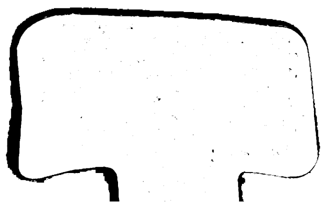
Crescia. — Cronstrand. — Edelsward. — Gumsheimer. — Van Elven.

FRANCE.

Baltard. — Boeswilvald. — Boulanger. — Caristie. — Desbuissons. — Delaunay. — Duban. — Duc. — Garnier. — Labrouste. — Laisné (C.). — Lassus. — Le Bouteux. — Lefuel. — Mérindole. — Normand. — Paccard. — Questel. — Revoil. — Tetaz. — Viollet Leduc (E.). — Vaudoyer (L.).

CORBEIL, TYPOG. ET STÉR. DE CRÉTÉ.

Q 2 DEL



Catalogue de la BIBLIOTHÈQUE CHARPENTIER.

BIBLIOTHÈQUE FRANÇAISE

I. Littérature ancienne

		vol.
Héloïse et Abél.	Lettres	1
Béroalde.	Moyen de parvenir	1
Rabelais.	Œuvres	1
B. des Périers.	Contes	1
Noël du Fail.	Propos rustiques	1
Satire Ménip.	Du Catholicon	1
Montaigne.	Essais	4
Pascal.	Pensées. Les Prov.	2
Corneille(P. et T.)	Œuvres	2
Molière.	Œuvres	3
Racine (J.).	Théâtre	1
Boileau.	Œuvres	1
La Fontaine.	Fables	1
—	Contes	1
La Bruyère.	Caractères	1
Lesage.	Gil Blas	1
Bossuet.	Discours	1
Voltaire.	S. de Louis XIV.	1
Rousseau (J.J.).	Confessions	1
Prévost.	Manon Lescaut	1
André Chénier.	Poésies	1

II. Mémoires et correspondances

d'Aubigné (A.).	Mémoires	1
Montpensier.	Mémoires	4
Motteville.	Mémoires	4
M. de Valois.	Mémoires	1
Voiture.	Œuvres	2
Chambrun(P.).	Les Larmes	1
Orléans (D^sse^).	Lettres	2
Fouquet.	Mémoires	2
Bussy-Rabutin	Mémoires	2
—	Correspondance	6
Barbier.	Journal	8
Maintenon(Mme)	Lettres, Entretiens.	2
—	Lettres édifiantes.	1
—	Conseils aux filles.	1
—	Corresp. générale.	10
—	Mémoires	2
Retz (Card. de).	Mémoires	4
Hamilton.	Mém. de Grammont	1
Oberkirch.	Mémoires	2
d'Épinay(Mme).	Mémoires	2

III. Écrivains contemporains

Aimé Martin.	Mères de famille	1
Barthélemy.	Ph. en voyage	1
Benj. Constant.	Adolphe	1
Br.-Savarin.	Physiologie du goût	1
Cotte.	Le Maroc	1
Delécluse.	Romans	1
—	Les Beaux-Arts	1
Daniel Stern.	Révolution de 1848.	2
Dangaud.	Liberté religieuse.	4
Depois.	Les Lettres et la lib.	1
Rémy.	La Cousine Julie.	1
Ebert.	Voyage au Mexique	1
Forgues.	Beaux Esprits	2
—	Nelson	1
Gautier (Th.).	Poésies complètes.	1
—	Poésies nouvelles.	1
—	Mlle de Maupin	1
—	Capitaine Fracasse.	2
—	Nouvelles	1
—	Romans et Contes.	1
—	Voyage en Espagne	1
—	Voyage en Russie.	2
Gérard de Ner.	Voyage en Orient.	2
Géruzez.	Littérature	1
Gland.	Essai sur Thucydide	1
Goncourt (MM.)	René Maupérin	1
—	G. Lacerteux	1
Gravière de la G.	Guerres maritimes.	2
Jibaz.	Noirs et p. Blancs.	1
Laboulaye.	Liberté religieuse.	1
—	Études morales	1
—	L'État et ses limites	1
—	Paris en Amérique.	1
—	Le Parti libéral	1
—	L'Allemagne	1
Lanardie.	Causeries paris.	1
Lamé.	Julien l'Apostat	1
Lanfrey.	Histoire des Papes.	1
—	Portraits politiques	1
Lavallée (Th.).	Hist. des Français.	4
—	Géographie	1
Madeleine (Dela)	Brigitte	1
Ménard.	Poèmes	1
—	Morale av. les Phil.	1
—	Du Polythéisme	1
Maistre (J. de).	Du Pape	1
Maistre (X. de).	Œuvres	1
Marc-Debrit.	Laura	1
Mistral.	Mireio	1
Mesnard.	Hist. de l'Acad. fr.	1
Mérimée.	Charles IX	1
—	Colomba	1
—	Clara Gazul	1
—	Don Pèdre Ier.	1
Millevoye.	Poésies	1
Mignet.	Marie Stuart	2
—	Antonio Perez	1
—	Mémoires	1
—	Notices	2
Mézières.	Préd. de Shakspeare	1
—	Shakspeare, ses œuv.	1
—	Succ. de Shakspeare	1
Musset (A. de).	Premières poésies.	1
—	Poésies nouvelles.	1
—	Comédies, Proverb.	2
—	Confes. d'un enfant	1
—	Nouvelles	1
—	Contes	1
—	Posthumes	1
Musset (P. de).	Lui et Elle	1
—	Extravagants	1
—	Originaux	1
—	Femmes de la Rég.	1
—	Mémoires de Gozzi.	1
—	Voyage en Italie	1
—	Nouvelles italienn.	1
—	Nouvel Aladin	1
Nodier.	Souv. de la Révol.	2
—	Souv. de jeunesse.	1
—	Contes de la Veillée	1
—	Contes fantastiques	1
—	Romans	1
—	Nouvelles	1
Poitou.	Philos. contemp	1
Rigault.	Conversations	1
Sainte Beuve.	Tableau de la Poésie	1
—	Volupté	1
—	Poésies	2
S.-M.-Girardin.	Cours de Littérature	4
—	Essais de littérature	2
Sandeau.	Madeleine	1
—	Mlle de la Seiglière.	1
—	Marianna	1
—	Le Doct. Herbeau.	1
—	Fernand	1
—	Valcreuse	1
—	Me de Sommerville.	1
S.-Ger.	Nouveau Seigneur.	1
Stahl.	Daniel Vady	1
—	Esprit des femmes.	1
Senancourt	Obermann	1
Staël (Mme de).	Corinne	1
—	De l'Allemagne	1
—	Delphine	1
—	De la Littérature.	1
—	Révolution	2
—	Mémoires	1
Taxile Delord.	Matinées littéraires	1
Tourguéneff.	Pères et Enfants.	1
Valmore.	Poésies	1

Bibliothèque grecque-latine-française

Tacite.	Œuvres	2
J. César.	Commentaires	1
Suétone.	Douze Césars.	1
Salluste.	Œuvres	1
Horace.	Œuvres	2
Virgile.	Œuvres	1
Térence.	Tragédies	1
Aristophane.	Comédies	1
Aristote.	La Politique	1
Démosthène.	Chefs-d'œuvre	1
Euripide.	Théâtre	2
Eschyle.	Tragédies	1
Hérodote.	Histoire	1
Homère.	Iliade	1
—	Odyssée	1
Longus.	Romans grecs	1
Platon.	Œuvres complètes	10
Plutarque.	Hommes illustres	4
Sophocle.	Théâtre	1
Thucydide.	Histoire	1

Bibliothèque anglaise-française

Stowe (Mme B.).	L'Oncle Tom	1
Lingard.	Hist. d'Angleterre.	6
Milton.	Paradis perdu	1
Sterne.	Tristram Shandy.	2
Shakspeare.	Œuvres complètes.	8
Goldsmith.	Vic. de Wakefield.	1
Trollope.	Les Bertram	1
Macaulay.	Révolution anglaise	2
—	Guillaume III.	4

Biblioth. allemande-française

Schiller.	Théâtre	3
—	Guerre de 30 ans.	1
—	Poésies	1
Gœthe.	Théâtre	1
—	Faust	1
—	Poésies	1
—	Wilhelm Meister.	2
—	Werther	1
—	Les Affinités	1
—	Mémoires	2
—	Conversations	2
—	Correspondances.	2
Klopstock.	La Messiade	1
Conteurs all.	Nouv. allemandes.	1
Hoffmann.	Contes fantastiques	1

Bibliothèque italienne, espagnole et portugaise française

Calderon.	Théâtre	3
Lope de Vega.	Théâtre	2
Camoens.	Les Lusiades	1
Dante Alighieri	Divine Comédie	1
Tasse.	Jérusalem délivrée.	1
Machiavel.	Œuvres politiques.	1
Silvio Pellico.	Mes Prisons	1
Manzoni.	Les Fiancés	1

Philosophie, Religion, Sciences

Descartes.	Œuvres	1
Malebranche.	Œuvres	2
Leibnitz.	Œuvres	2
Bacon.	Œuvres	2
Euler.	Lettres	1
Spinoza.	Œuvres	2
Saisset.	Essai de philos. rel.	2
—	Philosophie et Rel.	1
—	Mélanges	1
Emerson.	Essais	1
Saint Augustin	Confessions	1
—	Cité de Dieu	2
Bossuet.	Œuvres philosoph.	1
Fénelon.	Œuvres philosoph.	1
Mahomet.	Le Koran	1
Confucius.	Les quatre Livres.	1
Quatrefa.	Souvenirs	1
D'Houdetot.	Le Chasseur rustiq.	1
—	Petite Vénerie	1
—	Fem. chasseresses.	1
—	Chasseurs illustres.	1
—	Tir au fusil	1
—	[illegible]	1
—	Braconnage	1
Cabanis.	Du Physique	1
Bichat.	La Vie et la Mort.	1
Zimmermann	De la Solitude	1
Roussel.	De la Femme.	1
Dubreuil.	Ann. scien. [illegible]	[illegible]